50° NORD

REVUE / VIEW

D'ART CONTEMPORAIN
CONTEMPORARY ART

alma nac/nach 50° NORD RÉSEAU/NETWORK 10

#2

STRUCTURES MEMBRES DU RÉSEAU 50° NORD
MEMBERS OF THE 50° NORD NETWORK

BRIGHTON
BRUXELLES
CAMBRAI
CHARLEROI
DOUCHY-LES-MINES
DUNKERQUE
GRANDE-SYNTHE
HORNU
LA LOUVIÈRE
LE CATEAU-CAMBRÉSIS
LE FAVRIL
LIÉVIN
LILLE
MAUBEUGE
MONS-EN-BARŒUL
ROUBAIX
SAINT-OMER
SARS-POTERIES
SOLRE-LE-CHÂTEAU
TOURCOING
TOURNAI
VALENCIENNES
VILLENEUVE D'ASCQ

NORD-PAS DE CALAIS

artconnexion, Lille

Bureau d'Art et de Recherche B.A.R. #², Roubaix

cent lieux d'art², Solre-le-Château

Centre Arc en Ciel, Liévin

Centre Régional de la Photographie, Douchy-les-Mines

La chambre d'eau, Le Favril

École Supérieure d'Art du Nord-Pas de calais / 36bis la galerie de l'école, Tourcoing

École Supérieure d'Art, Cambrai

École Supérieure d'Art du Nord-Pas de Calais, Dunkerque

École Supérieure d'Art et de Design, Valenciennes

Équipe Monac 1, Lille

espace 36, Saint-Omer

Espace Croisé, Roubaix

FRAC Nord-Pas de Calais, Dunkerque

Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains, Tourcoing

Fructôse, Dunkerque

Galerie Robespierre, Grande-Synthe

L'H du Siège, Valenciennes

Heure Exquise !, Mons-en-Barœul

Idem+arts, Maubeuge

LAAC Lieu d'Art et d'Action Contemporaine, Dunkerque

LaM Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, Villeneuve d'Ascq

la malterie, Lille

MUba Eugène Leroy, Tourcoing

Musée-Atelier du Verre, Sars-Poterie

Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis

La Plate-Forme, Dunkerque

BELGIQUE

B.P.S. 22, Charleroi

La Centrale Électrique, Bruxelles

Centre de la Gravure et de l'Image imprimée, La Louvière

Galerie Twilight Zone, Tournai

Incise, Charleroi

Iselp Institut Supérieur pour l'Étude du Langage Plastique, Bruxelles

MAC's Musée des Arts Contemporains, Hornu

MAAC Maison d'Art Actuel des Chartreux, Bruxelles

ROYAUME-UNI

Fabrica, Brighton

50° NORD

REVUE / REVIEW

D'ART CONTEMPORAIN
CONTEMPORARY ART

alma nac/nach 50° NORD RÉSEAU/NETWORK | 10
www.50degresnord.net

#2

REV

Le respect d'une ligne éditoriale de qualité est mis en œuvre par un comité de rédaction formé de professionnels des équipes des structures membres du réseau 50° nord. Sa composition évolue en fonction des engagements des individus et des structures, procurant à la revue une appropriation collégiale et fédératrice mais aussi un pluralisme des regards et une dynamique. Les choix s'établissent au sein de la collectivité du réseau, le comité de rédaction, ouvert au plus grand nombre et tournant à chaque numéro, ayant un rôle de coordination et de comité de lecture.

Compliance with the editorial policy is the remit of an editorial committee composed of professionals from the member-structures of the 50° nord network. Its composition varies according to the commitments of the individuals and structures, which gives the review a corporate and unified sense as well as a dynamic and a pluralism of views. The choice is established by the network itself, while the editorial committee, which is open to as many people as possible and changes with each new issue, primarily functions as a reading committee with an important role of co-ordination.

ALMANACH
ALMANAC 2010

ESPACE CRITIQUE
CRITICAL SPACE

- **Articles critiques / comptes-rendus d'expositions**
- **Textes sur / entretiens avec des artistes**
- ***Critical papers / exhibition reports***
- ***Texts on / interviews with artists***

DOSSIER
PROJECT

ESPACE DE REFLEXION
A FORUM FOR REFLECTION

- **Textes transversaux**
- **Politique culturelle, esthétique, théorie de l'art, histoire de l'art…**
- ***Transversal papers***
- ***Cultural policies, aesthetics, theory of art, history of art…***

WHAT'S ON

ACTUALITÉ *NEWS* 2011

- **Présentation de grands projets du territoire**
- **Annonce d'événements du réseau**
- ***Presentation of important projects within the territory***
- ***Announcement of events organized by the network***

CARTE BLANCHE
FREE REIN

ESPACE DE CRÉATION
CREATIVE SPACE:
UTOPIE(S) *UTOPIA(S)*

- **Libres propositions plastiques autour d'une thématique donnée**
- **Free creations from artists around a common theme**

PORTFOLIO

ESPACE DE DIFFUSION
PRESENTATION SPACE:
LILLE ART FAIR 2010

- **Libre diffusion de la part d'artistes invités**
- ***Free presentations from invited artists***

UE
IEW

ART CONTEMPORAIN
CONTEMPORARY ART

50° NORD

ISSN 2102-1309

# 0	# 1	# 2
Paru en 2009 (almanach 2008) ISBN 978-2-9533930-0-2	Paru en 2010 (almanach 2009) ISBN 978-2-9533930-1-9	Paru en 2011 (almanach 2010) ISBN 978-2-9533930-2-6

UNE APPROCHE CRITIQUE & TERRITORIALE

***50° nord revue d'art contemporain* est une plate-forme** de diffusion et de lectures critiques pour la scène artistique du Nord-Pas de Calais et de l'espace transfrontalier : Belgique et sud de l'Angleterre. Éditée par le réseau des lieux d'exposition de la région, cette nouvelle revue annuelle prend ce territoire pour concept unificateur, témoignant de sa richesse et de ses spécificités dans le champ des arts plastiques et visuels, et lui donnant d'emblée un sens en tant que découpage géographique naturel. Cet espace eurorégional constitue le point de départ pour des écritures et regards pluriels autour des artistes, expositions, projets et questionnements faisant son actualité tout au long d'une année.

***50° nord revue d'art contemporain* s'intéresse** aux diverses pratiques disciplinaires et interdisciplinaires des arts plastiques et visuels que chacune des structures adhérentes au réseau s'emploie à promouvoir, et elle examine les données et les enjeux de la création contemporaine en octroyant une large place aux artistes émergents, en particulier à travers des cartes blanches plastiques. Elle propose une vision à la fois rétrospective et prospective de l'art contemporain et exprime *in progress* la valeur produite par un territoire en tant que terrain d'expérimentation. *50° nord revue d'art contemporain* se démarque par son implantation régionale dans une logique de pluralisme et de décentralisation, visant la production d'échos critiques en province et une meilleure connaissance de la scène française *via* ses scènes locales.

***50° nord revue d'art contemporain* fonctionne** aussi comme un almanach fournissant un discours sur les œuvres, les expositions et leurs différentes médiations, et gardant la trace de l'activité du territoire. Mais il ne s'agit aucunement de prétendre à une exhaustivité ni de s'intéresser aux seules structures membres du réseau 50° nord. Toutes les contributions sont librement proposées au comité de rédaction par des auteurs extérieurs (critiques, commissaires, universitaires, étudiants…) et l'enjeu est justement d'ouvrir à la critique, aux regards foncièrement subjectifs et de relier les lieux du réseau à d'autres structures du territoire, notamment en Belgique et au Royaume-Uni.

Bilingue français/anglais, elle est en vente directement auprès du réseau 50° nord mais aussi sur www.r-diffusion.org et dans une dizaine de lieux sur l'eurorégion.

A CRITICAL & TERRITORIAL APPROACH

***50° nord Contemporary Art Review* is a forum** for promoting and critically assessing the art scene in the Nord-Pas de Calais region and cross-border areas in Belgium and Southern England. Published by the region's network of exhibition venues, this new annual review views this territory as a unifying factor, illustrating its richness and its uniqueness within the visual arts, and from the outset, providing it with meaning as a natural geographic zone. This cross-border zone is the starting point for the many different means of expression and ways of looking at artists, exhibitions, projects and issues that make up its news throughout the year.

***50° nord Contemporary Art Review* focuses** on the various disciplinary and inter-disciplinary practices of visual arts that each member-structure of the network endeavours to promote, and it examines the data and issues of contemporary creativity by giving young artists plenty of coverage, notably in the Carte Blanche section. It provides a view of contemporary art that looks back over the past as well as forecasting the future, expressing, through works in progress, the value of a prescribed area as a place of experimentation. As part of its emphasis on diversity and decentralisation, *50° nord Contemporary Art Review* consciously chooses to have a regional headquarters, in order to promote regional reviewers and a better understanding of the French art scene through observing what is happening at a local level.

***50° nord Contemporary Art Review* also functions** like an almanac, with essays on works and exhibitions and their different forms of interpretation, thus providing a record of the area's artistic activity. But in no way does it claim to be exhaustive nor to be about the only member organisations of the 50° nord network. All contributions are freely submitted to the editorial committee by independent authors (critics, exhibition curators, academics, students…). The challenge is precisely to invite reviews and fundamentally subjective scrutiny from outside and to link the network's venues to other structures within the area, especially in Belgium and the United Kingdom.

The bilingual French/English review is available from the 50° nord headquarters itself, as well as on www.r-diffusion.org and in a dozen venues within the cross-border region.

TABLE DES MATIÈRES #2 // *CONTENTS #2*

ALMANACH / ALMANAC

50° NORD

RÉSEAU D'ART CONTEMPORAIN DU NORD - PAS DE CALAIS ET DE L'EURORÉGION NORD /
THE CONTEMPORARY ART NETWORK OF THE NORD - PAS DE CALAIS REGION AND THE NORD EUROREGION

50° nord poursuit un but d'intérêt général de promotion des pratiques actuelles des arts plastiques et visuels et de structuration du secteur professionnel de l'art contemporain en Nord-Pas de Calais sur un territoire élargi à l'eurorégion. Réseau solidaire, 50° nord est une plate-forme d'échanges de savoirs et un catalyseur de projets collectifs. Au cœur de ses ambitions figurent la promotion de la scène artistique du territoire, le soutien à la création émergente, le développement des publics de l'art contemporain et la dynamisation des échanges transfrontaliers. 50° nord œuvre au rayonnement de l'art contemporain et à sa diffusion pour un large public, à travers des événements, des outils de communication (site web, newsletter électronique mensuelle, agenda papier semestriel), des parcours de sensibilisation et cette revue annuelle bilingue.

Créé en 1996 par de petites et moyennes associations sur l'initiative du Conseil Général du Nord, le réseau fédère aujourd'hui sur le territoire eurorégional 37 structures de production, de diffusion et de formation supérieure dans le champ de l'art contemporain : galeries associatives et publiques, centres d'art, le FRAC, associations d'artistes, musées, écoles supérieures d'art...

L'objectif est d'asseoir ce qui tend naturellement à se construire : un espace de vie et de travail transfrontalier, avec une circulation des professionnels et des publics, un sentiment d'appartenance de tous et le développement d'une identité collective de l'eurorégion. 50° nord incite les lieux d'expositions à travailler ensemble et à mutualiser leurs moyens. Le territoire régional est l'échelon d'activité évident d'une telle mise en réseau, avec un élargissement naturel et progressif aux zones transfrontalières : sud de l'Angleterre et Belgique, afin de faire vivre l'eurorégion, faciliter les collaborations européennes, construire une identité commune et favoriser le sentiment d'appartenance à un même territoire.

50° nord est l'un des premiers réseaux régionaux d'art contemporain créés en France. Les actions transversales de mutualisation et d'expression d'un territoire constituent une manière, dorénavant essentielle, de dessiner la cartographie culturelle et de concevoir les projets artistiques. C'est dans cette optique que nous avons créé *50° nord revue d'art contemporain*.

50° nord continues to pursue its general aim of promoting the visual arts, supporting emergent artists and helping develop professional contemporary art structures within the Nord-Pas de Calais and cross-border region. As a socially-responsible network, it is a platform for the exchange of knowledge and skills, and a catalyst for group and regionally-based projects. It also strives to extend the influence and reach of contemporary art to an ever-broader audience through the organisation of events, communication tools (its weekly paper-format diary, website and monthly electronic newsletter), tours and visits, and this bilingual annual review.

Founded in 1996 by small and medium-sized associations at the instigation of the Conseil Général du Nord, the network today brings together 37 production and diffusion member-structures – non-profit and public galleries, art centres, the FRAC, itinerant structures, artists' associations, museums and five art academies.

The aim is to consolidate what is already in the process of being created: a cross-border space for living and working, with professionals and public freely circulating, a general feeling of belonging and developing a sense of identity for the cross-border region. 50° nord encourages the exhibition venues in its area to work together and pool their means. The regional level is the obvious scale for operating such a network, gradually expanding to include cross-border areas in southern England and Belgium, creating a cross-border region facilitating European collaboration, to create a shared identity and promote a sense of belonging to the same territory.

50° nord is one of France's leading regional contemporary art networks. Transversal actions of reciprocity and "territorial" expression constitute a new way, henceforth vital, of dividing the cultural map and conceiving artistic projects. It was with this in mind that we created *50° nord contemporary art review*.

www.50degresnord.net

50° nord reçoit le soutien :
50° nord is supported by:








ALMANACH 2010

ALICE CORNIER

Marc Camille Chaimowicz
To Furnish...



Any discussion of Marc Camille Chaimowicz's work inevitably involves the notion of ambiguity coupled with an exploration of the notion of beauty. The artist's double installation presented at the Musée La Piscine* in Roubaix early in 2010 illustrated the effect of this ongoing exploration on the emotional impact of his work whilst questioning its status and its relationship with its creator.

Marc Camille Chaimowicz, exposition *To furnish...*, La Piscine – Musée d'art et d'industrie André Diligent, Roubaix, 2010. Production artconnexion © Alain Leprince

Marc Camille Chaimowicz was born after the War in Paris. He now lives and works in London and Burgundy. Over the past few years, there has been a revival of interest in his work among young artists and critics alike due to the freedom with which he approaches a variety of artistic domains, as well as the sensitivity of his artistic approach. In France, his works have been shown at La Synagogue, a contemporary arts centre in Delme in 2007, at the Frac Aquitaine in 2008 and at the Triple V gallery in Dijon in 2009.

Marc Camille Chaimowicz is unique in the recent history of contemporary art. His first works, in the early 1970s, offered a radical alternative to the predominant attitudes and forms of the time which were rooted in the minimalist, conceptual and pop movements. One of his first performances, for example, completely improvised as is all daily activity, consisted of sitting in a chair, and welcoming visitors by offering them a cup of tea and chatting to them, thereby positioning the work in simple interaction with others, and offering a possible solution in the search for osmosis between life and art. This action, in its make-up, is not foreign to a practice considered as feminine, for drinking and talking were also the starting point for a performance which led to his first environment, subsequently reproduced on several occasions: *Celebration? Realife Revisited* (1972-2000-2008).

This confusion of genders is a distinctive feature of his work, apparent in the environments that the artist has been creating for nearly forty years. Marc Camille Chaimowicz likes to mix decorative and ornamental elements – furniture, ceramic or glass objects, wallpapers, textiles – with elements considered as coming from art itself such as paintings, drawings, photographs or videos. The so-called 'applied' arts are traditionally viewed as female activities because their associated techniques – tapestry, sewing, ceramics – were, historically, the domain of women.

By presenting these elements together within a single exhibition, the artist rejects all differentiation between artistic categories, between fine art and craft or between so-called 'major' and 'minor' arts, without, however, attempting any kind of reconciliation. Marc Camille Chaimowicz surrounds himself with craftsmen to make his furniture and objects, and designs his textiles, carpets and wallpapers, paying particular attention to detail and embellishment. This enables him to revive a specific definition of the artist, that of the artist-designer-craftsman developed during the 19th century,



Marc Camille Chaimowicz

To Furnish...

Évoquer le travail de Marc Camille Chaimowicz, c'est indubitablement envisager l'ambiguïté, couplée d'une recherche certaine de la beauté. La double installation que l'artiste a présentée au musée La Piscine à Roubaix en début d'année 2010 témoigne de cette recherche continue sur le pouvoir émotif de l'œuvre tout en y questionnant son statut et son rapport à son créateur même.

Depuis quelques années, le travail de Marc Camille Chaimowicz (né après la guerre à Paris, vit et travaille à Londres et en Bourgogne) fait l'objet d'un regain d'intérêt de la part de jeunes artistes et de la critique, aussi bien par sa liberté d'approche de domaines artistiques variés que par la forte présence du sensible dans sa démarche. Ces dernières années, ses œuvres ont été montrées, en France, au centre d'art contemporain la Synagogue de Delme en 2007, au Frac Aquitaine en 2008 et à la galerie Triple V à Dijon en 2009.

Marc Camille Chaimowicz tient incontestablement une place à part dans l'histoire récente de l'art contemporain. Ses premières œuvres au début des années 70 offraient une alternative radicale d'avec les attitudes et formes alors prépondérantes à cette époque, imprégnées par la domination des mouvements minimal, conceptuel et pop. À titre d'exemple, l'une de ses premières performances, complètement improvisée comme toute activité quotidienne, consistait à rester assis sur une chaise, accueillir les visiteurs en leur offrant le thé et à bavarder avec eux, inscrivant l'œuvre dans une simplicité de rapport avec l'autre et proposant un possible dans la recherche d'osmose entre art et vie. Cette action, dans sa composante, n'est pas non plus étrangère à un usage considéré comme féminin : boire et converser étaient également le point de départ d'une performance qui a donné naissance à son premier environnement, plusieurs fois réinvesti, *Celebration? Real Life Revisited*, 1972-2000-2008.

Ce trouble des genres est une donnée distinctive dans le travail, perceptible désormais dans les environnements que l'artiste construit depuis presque 40 ans. En effet, Marc Camille Chaimowicz aime à mêler divers éléments relevant du décoratif et de l'ornemental – meubles, objets céramique ou verre, papiers peints, tissus – à des productions davantage perçues comme relevant de l'art telles que peintures, dessins, photographies ou vidéos. Il est de tradition de considérer les arts dits appliqués comme significatifs du domaine féminin, quand les techniques qui leur sont apparentées – tapisserie, couture, céramique… – ont été historiquement l'apanage des femmes.

En présentant ces éléments conjointement dans l'espace d'exposition, l'artiste rejette toute différenciation entre les catégories artistiques, entre beaux-arts et artisanat, entre art dit « majeur » et art dit « mineur », sans pour autant d'ailleurs tenter une quelconque conciliation. Marc Camille Chaimowicz s'entoure d'artisans pour confectionner ces

→

→

starting in England with William Morris, founder of the Arts and Crafts Movement, during the 1860s. However, the status of some of Chaimowicz's objects is open to doubt with respect to their functionality. *Desk… on Decline* (1982–2003), for instance, in the way in which it appears to be falling, is closer to sculpture even if the work does retain a certain, rather limited functionality. But, here again, it is about ambiguity, working in the inter-space without taking sides, enabling the unknown to emerge through patient contemplation.

This juxtaposition not only extends the continuing discussion about the distinction between art and applied art, but it also looks at the issue of the presence of the artist in his work. Marc Camille Chaimowicz continually reinvents his own language by re-using earlier elements mixed with new ones for each of his new environments. The motifs are repeated from one exhibition to the next, within the parameters of the space used, as when moving house; it's a question of rearranging things for each exhibition, in order to recapture the familiar, every time in a different way thanks to new constraints. The object, as indicator of identity and belonging, becomes a carrier of emotion and memory; but to whom do they belong, the artist or the beholder?

Having been invited by artconnexion to create a work for the Musée La Piscine at Roubaix, Marc Camille Chaimowicz presented two installations in keeping with the exhibition that was currently on show: *Le groupe de Bloomsbury - Conversation anglaise*.

To Furnish…, consisting of two environments installed in a wing of the museum bathed in translucent light from skylights, revived previous works that softened the austere lines of the space's 1930s' decor. *Deux Coiffeuses (peut-être pour adolescents), l'une habillée, l'une pas* ('Two Dressing-Tables/Hairdressers (maybe for teenagers), one decorated/dressed, the other not'[1]) (2008) consisted of two dressing tables, of similar construction – both with a captivating pale green leg in the shape of an inverted comma – but contrastingly presented depending on the presence, or not, of small objects. The ambivalent, evocative title of the work brought us back once again to the artist's attraction to the indeterminacy, vagueness and haziness that typify the strange uniqueness of adolescence. Oscillating between a bed and a sofa, *A Partial Vocabulary* (1987–2008) used carpets and pastel-coloured soft cushions laid out on a slightly inclined base, as if to encourage a sense of abandon and languor. The lacy-patterned wallpaper, in several colours, gave a false impression of the space, breaking up the rigidity of its architecture and making it more intimate.

As usual, Marc Camille Chaimowicz orchestrated forms-presences that subtly destabilised the immobility of his settings, giving the illusion of life, with jewellery and silk scarves spilling out of a drawer, handwritten letters tied by a pink ribbon, a diary and a telephone covered in rocaille beads, sitting there waiting.



Marc Camille Chaimowicz, exposition *To furnish…*, La Piscine – Musée d'art et d'industrie André Diligent, Roubaix, 2010. Production artconnexion © Alain Leprince

In other exhibitions, Chaimowicz has used bouquets of flowers, clocks and birds to bring life and movement to his bourgeois interiors from another era. Here, a new object was added to his vocabulary: a series of parasols placed open on the ground. These were produced in collaboration with a new French label, Gabriele Anton – a company breathing new life into an outmoded accessory. Some novels by Flaubert, including a series with covers decorated by the artist, show the undoubted importance of literature – Cocteau, Jean Genêt or even Proust – in the artist's work.

Once again, Marc Camille Chaimowicz confuses the references by voluntarily superimposing temporal layers in order to lead the visitor towards an indefinite space-time.

This presence-absence, characteristic of Marc Camille Chaimowicz's environments, plays on public/private and social/intimate paradoxes, envisaging the exhibition space as a possible example of domestic space. More widely, the artist blurs the set distinctions between male and female, between art and time, and sabotages hierarchies by using remembrance and memory, real or fantasised, as a permanent reinvention of the self. The exhibition therefore was an experience as personal as it was general, to which the artist invited us. It oscillated between the senses and reason, between time and space, echoing the continually mastered balance of the objects composing it. ■

_* The exhibition, Marc Camille Chaimowicz *To Furnish…*, was presented by artconnexion at La Piscine – Musée d'Art et d'Industrie André Diligent at Roubaix, from 21 November 2009 to 21 February 2010.

_1 In French, "Coiffeuse" can mean either 'dressing-table' or 'hairdresser', and "habillée" could therefore be read as 'dressed' or not! (ndlr).



mobiliers et objets et dessine les motifs de ses tissus, tapis ou papiers-peints, portant un intérêt tout particulier au détail et à la fioriture. Ainsi, il renoue avec une définition particulière de l'artiste : celle de l'artiste-décorateur développée au cours du 19ème siècle d'abord en Angleterre avec William Morris, fondateur des Arts and Crafts, dans les années 1860. Pourtant, le doute persiste sur le statut de certains objets qui peuvent ou non s'avérer fonctionnels. *Desk... on decline* (1982-2003), dans l'affirmation de sa chute, participe davantage de la sculpture, même si l'œuvre conserve une certaine fonctionnalité même limitée. Car il s'agit bien de toujours faire preuve d'ambiguïté, d'agir dans l'entre-deux sans pour autant se positionner afin de laisser émerger l'inconnu dans la patience du regard.

Si cette juxtaposition prolonge le questionnement jamais interrompu sur la distinction entre art et arts appliqués, elle envisage aussi le statut de la présence de l'artiste dans l'œuvre. Marc Camille Chaimowicz réinvente sans cesse son propre langage par le réinvestissement, pour tout nouvel environnement, de pièces antérieures mêlées à de nouvelles productions. D'une exposition à l'autre, les motifs se répètent dans la spécificité du lieu investi. Sorte de déménagement continu pour chacune des invitations à exposer, il s'agit, pour retrouver ses repères, de réaménager son intérieur mais renouvelé sous la contrainte. L'objet, comme marqueur de l'identité et de l'appartenance, devient véhicule de l'émotion et de la mémoire, avec ce doute : s'agit-il de celles de l'artiste ou de celles du regardeur ?

Invité par artconnexion à réaliser un travail pour le musée La Piscine à Roubaix, l'artiste présente deux installations spécifiques qui trouvent un écho particulier avec l'exposition *Le groupe de Bloomsbury : conversation anglaise*, alors en cours. Installés dans une aile du musée sous des puits de lumière translucide, ces deux environnements, réunis sous le titre *To Furnish...*, réactivent certaines œuvres antérieures qui viennent adoucir les lignes austères de la décoration année 30 de l'espace. Ainsi, *Deux Coiffeuses (peut-être pour adolescents), l'une habillée, l'autre pas* (2008), de facture semblable mais présentées en opposition par la présence ou non de menus objets, séduisent par le coloris vert pâle de l'un des pieds en forme de goutte. Le titre évocateur et ambivalent de l'œuvre témoigne de nouveau de l'attrait de l'artiste pour l'indéterminé, le vague, le flou, que désigne la période singulière de l'adolescence. Oscillant entre lit et canapé, *A Partial Vocabulary* (1987-2008) met en scène tapis et coussins moelleux aux coloris pastel sur un socle légèrement incliné, comme une invitation à l'abandon et à la langueur. Un papier peint au motif unique de dentelle se décline en plusieurs couleurs, délimitant faussement des espaces. Il finit de désamorcer la rigidité architecturale du lieu, le faisant basculer vers le domaine privé.

Comme à son usage, Marc Camille Chaimowicz dispose des formes présences qui viennent subtilement déséquilibrer l'immobilisme de ces décors, apportant une illusion de vie : bijoux et foulards de soie débordant d'un tiroir, lettres manuscrites nouées d'un ruban rose, agenda et téléphone recouverts de perles de rocaille en attente. Pour d'autres expositions, ce sont des bouquets de fleurs, des pendules, des oiseaux qui viennent apporter vie et mouvement à ses intérieurs bourgeois d'un autre temps. Un nouvel objet vient compléter son vocabulaire : une série d'ombrelles posées ouvertes à même le sol, produites en collaboration avec une jeune entreprise, Gabriele Anton, qui remet au goût du jour cet accessoire désuet. Quelques romans de Flaubert, dont la couverture d'une série a été décorée par l'artiste, témoigne de l'intérêt incontestable de la littérature – celle de Cocteau, Jean Genet ou encore Proust – dans sa démarche.

De nouveau, Marc Camille Chaimowicz brouille les repères en superposant volontairement les couches temporelles pour amener le visiteur vers un espace-temps indéfini. Cette présence-absence qui caractérise les environnements de Marc Camille Chaimowicz joue des paradoxes public/privé, social/intime et envisage le lieu d'exposition comme proposition possible d'espace domestique. Plus largement, l'artiste trouble les données toutes faites du masculin et du féminin, de l'art et du temps, sabotant les hiérarchies, en usant du souvenir et de la mémoire, réels ou fantasmés, comme réinvention permanente de soi. L'exposition est alors le fait d'une expérience, tant personnelle que collective, à laquelle nous invite l'artiste. Elle oscille entre sens et raison, entre temps et espace, à l'instar de l'équilibre à jamais saisi des objets qui la composent. ●

ALICE CORNIER
Historienne de l'art et présidente de cent lieux d'art[2]
(www.centlieuxdartdeux.org)

Marc Camille Chaimowicz, *To furnish...*
présenté par artconnexion à La Piscine –
Musée d'art et d'industrie André Diligent, Roubaix
Du 21 novembre 2009 au 21 février 2010
www.roubaix-lapiscine.com - www.artconnexion.org

DOROTHÉE DUVIVIER

Charlotte Marchand
Pipe Dream or Bad Trip?

Drawing, a modest and spontaneous practice, is no longer regarded as a minor medium. Proof of this lies in the success of the Slick Drawing fair in Paris, the magazines dedicated to drawing in France (*Rouge Gorge*, *Frédéric Magazine* and, more recently, *Roven*), and the growing number of galleries that devote a substantial amount of attention to this art. The exhibition *En Quelques Traits* (In a Few Strokes), which ran from 19 February to 10 April 2010 at the ISELP (Institut Supérieur pour l'Etude de Langage Plastique in Brussels), exemplified this renewal of drawing by presenting the work of twenty Belgian artists, among them Charlotte Marchand.



Charlotte Marchand, *Tête,* techniques mixtes sur papier, 30 x 40 cm (détail).

At first glance, Charlotte Marchand's drawings look tremendously appealing, with their explosions of bright colours spreading across such easily recognisable figures as Snow White, Mickey Mouse and the Pink Panther, in a violent emotional and childish style. Seen from up close, these figures are often interwoven, combined with other figures giving rise to hybrid creatures, which are made as freaky as possible by the brutality of the artist's simple yet expressive black strokes.

Charlotte Marchand, an artist influenced by her environment, seeks the sources of her creativity in her private, everyday life. She shares her favourite universes with the viewer, and her works display various recurring personal and



Charlotte Marchand, *Indienne au jardin,* 168 x 150 cm.

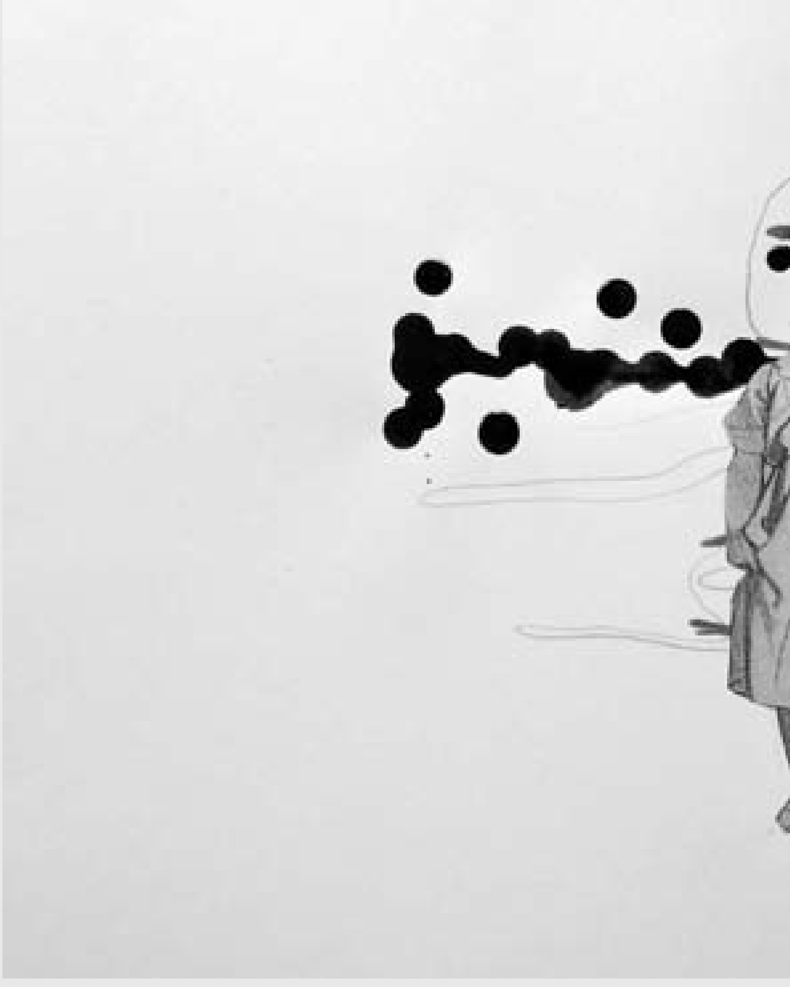
Charlotte Marchand

Bad trip ou rêve chimérique

Pratique modeste et spontanée, le dessin n'est plus considéré, aujourd'hui, comme une technique mineure. En témoignent le succès de la foire *Slick Dessin* à Paris, les revues qui lui sont consacrées (*Rouge Gorge*, *Frédéric Magazine* et plus récemment *Roven*) et le nombre croissant de galeries qui lui accordent une large place. L'exposition *En quelques traits*, organisée par l'Institut supérieur pour l'étude du langage plastique (Iselp), a illustré ce renouveau du dessin en présentant vingt artistes belges parmi lesquels Charlotte Marchand*.

Au premier abord, les dessins de Charlotte Marchand sont très séduisants, explosions de couleurs vives sur des figures reconnaissables telles Blanche-Neige, Mickey ou la Panthère Rose, dans un style violemment émotif et enfantin. Vues de plus près, ces figures sont souvent métissées, croisées, pour donner naissance à des êtres hybrides que la brutalité du trait noir, à la fois simple et expressif, rend terriblement « flippants ».

→



Charlotte Marchand, *Ghost,* techniques mixtes sur papier,
30 x 40 cm (détail).

popular influences: ghosts of the Japanese tradition, skeletons, dinosaurs, little girls looking vacant, grinning dentures, urban and architectural elements, and so forth. She has a passion for comic strips and Japanese mangas; she enjoys drawing demons and superheroes, yet never copies them with total faithfulness. On the contrary, her comic book figures are deformed, battered. She even invents comic strip figures of her own and surrounds them with lightning flashes, stars, smoke and onomatopoeias.

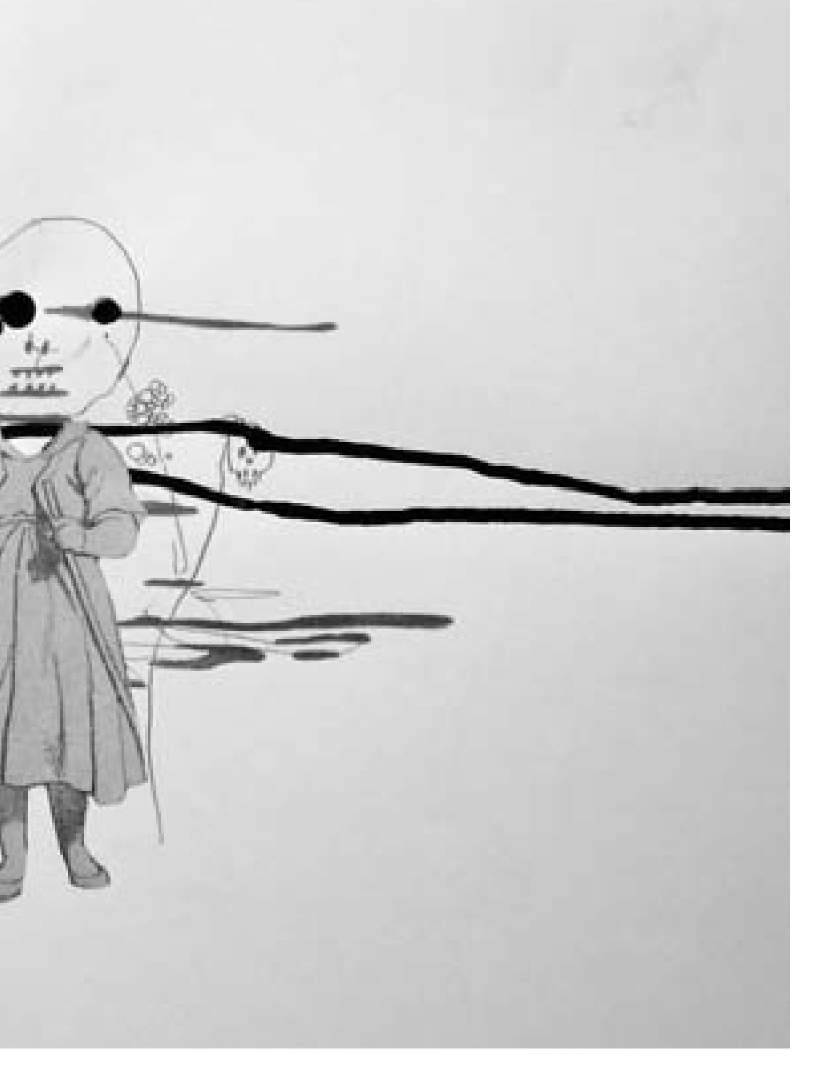
This morphological proliferation often goes hand in hand with an accumulation of techniques (pencil, ballpoint pen, pen and ink, oils, gouache, acrylic spray cans, lacquer, collage). Far from confining herself solely to drawing, the artist produces mixed-media works that include bits of lace, clippings from ads, old postcards, wallpaper and even fragments of drawings and canvases.

A painter by training, Charlotte Marchand admits that she frequently shuttles back and forth between painting and drawing. The same themes and motifs occur in both media, as does her spontaneity and her will to display a childlike innocence. Her drawing has more immediacy; it is a freer and more direct way of giving a concrete expression to her thoughts. She enjoys the texture of paper, its grain, its whiteness. Always present in her drawings, white brings out the spontaneity of her strokes and gives them autonomy. For her drawings are not preludes to painting and are never sketched on canvas.

Charlotte Marchand's notebooks are the point of departure for her work. They are the equivalent of a personal diary filled with drawings, hastily jotted-down poems, some of them simply randomly copied or scrawled from memory. These jottings touch on recurring themes, which interweave and inspire her art. Improvising on the present moment, her drawings, in contrast to the classical tradition, are never a means for studying or preparing. Recycled on canvas and paper, they become part and parcel of the artwork and impart a private character to it.

All the sources and themes that inspire Charlotte Marchand's work are present, in the form of drawings as well as words, in the notebooks. For it is well neigh impossible to dissociate visual motifs and writing in her art. The latter nourishes the former, giving rise to a wide-ranging poetry that recalls the automatic writing favoured by the Surrealist poets. Notes, poems, jottings, numerals and typographic signs, onomatopoeias, words repeated in different languages, crossed out or half erased (to render them more visible?): all are thrown on the canvas and they only become meaningful in relation to the images that accompany them. Blithely ignoring established codes, the artist juxtaposes motifs and narration, drips and controlled lines, order and chaos in an organised space where every sign has its rightful place.

With a mastered impulsiveness, Charlotte Marchand opens herself to the viewer and tells the story of what appears to be the kind of pangs that we all experience. The subjects of her drawings and paintings are derived from pop culture, the media, the endless flurry of images that assail us daily *via* new means of communication. Drawing her inspiration from her own life and that of other people, she evokes mainly her fears, her anxieties as a woman—and as the child she has remained—in the face of the contemporary world. And she combines them with bright colours, soft textures and flowers, an abundance of flowers, to create equilibrium and keep her distress at bay. ■



Artiste influencée par son environnement, Charlotte Marchand se sert de sa vie intime et de son quotidien comme sources de créativité. Elle partage les univers qu'elle aime et ses œuvres montrent divers motifs récurrents d'influences populaires et personnelles : fantômes de la tradition japonaise, squelettes, dinosaures, fillettes aux yeux vides, râteliers de dents grimaçants, éléments urbains et architecturaux, etc. Elle se passionne pour la BD, les *comics* et les mangas japonais ; elle dessine des super-héros et des démons mais sans chercher à les copier parfaitement. Ceux-là sont déformés, cabossés. Elle invente même les siens et les entoure d'éclairs, d'étoiles, de fumées et d'onomatopées.

Ce foisonnement morphologique est souvent accompagné d'un cumul de techniques (crayon, Bic, feutre, encre, peinture à l'huile, gouache, bombe acrylique, laque, collage). Loin d'être confinée dans la seule pratique du dessin, l'artiste crée des œuvres mixtes où apparaissent des dentelles, des coupures publicitaires, de vieilles cartes postales, des papiers peints ou encore des insertions de dessins et de toiles. Peintre de formation, Charlotte Marchand avoue faire de fréquents allers-retours entre peinture et dessin. Les mêmes thèmes et les mêmes motifs se retrouvent dans les deux techniques, comme la spontanéité et la volonté d'afficher une innocence enfantine. Forme de concrétisation libre et directe de la pensée, le dessin est plus immédiat. Du papier, elle aime sa texture, son grain, son blanc. Toujours présent dans ses dessins, le blanc met en valeur la spontanéité du trait et lui rend son autonomie. Car ses dessins ne sont pas préalables aux peintures et ne sont jamais esquissés sur la toile.

Le point de départ des travaux de Charlotte Marchand se trouve dans ses carnets. Sorte de journal intime, ils contiennent des dessins et des poèmes griffonnés, parfois simplement au hasard, recopiés ou évoqués par la mémoire. Ceux-ci abordent des thèmes récurrents qui s'imbriquent et inspirent son travail artistique. Improvisations liées au moment présent, ses dessins ne sont pas, contrairement à la tradition classique, un moyen d'étude, un outil de préparation. Recyclés sur la toile et le papier, ils font partie de l'œuvre à part entière et lui confèrent un caractère intime.

Ces carnets contiennent, sous forme de dessins mais aussi de mots, toutes les sources et tous les thèmes qui inspirent ses créations. Car chez Charlotte Marchand, le motif et l'écriture sont quasiment indissociables. L'un se nourrit de l'autre pour faire naître une poésie tous azimuts, qui évoque l'écriture automatique chère aux poètes surréalistes. Notes, poèmes, griffonnages, chiffres et signes typographiques, onomatopées, mots déclinés dans différentes langues, biffés ou à demi effacés (pour qu'on les voie mieux ?) sont jetés sur la toile et ne prennent sens qu'avec les images qui les accompagnent. Au mépris des codes, l'artiste fait cohabiter le motif et la narration, les coulures et un trait maîtrisé, l'ordre et le chaos dans un espace organisé où chaque signe a sa juste place.

Avec une impulsivité contrôlée, Charlotte Marchand se livre et raconte ce qui semble être les affres de chacun. L'artiste puise les sujets de ses dessins et tableaux dans la pop culture, les médias et toutes les images incessantes qui nous arrivent chaque jour par les nouveaux moyens de communication. Elle s'inspire de sa vie et de celle des autres. Elle évoque surtout ses peurs, ses angoisses de femme et d'enfant face au monde d'aujourd'hui. Et elle y juxtapose des teintes vives, des textures douces et des fleurs, beaucoup de fleurs, pour créer un équilibre et parer à ses tourments. ●

DOROTHÉE DUVIVIER
Attachée scientifique au B.P.S. 22, Charleroi

_* Charlotte Marchand fait partie des artistes émergents programmés dans le cadre de *Watch This Space #6* biennale jeune création du réseau 50° nord, qui se tient du 7 octobre au 17 décembre 2011 en Nord-Pas de Calais, Wallonie et Bruxelles avec une quinzaine d'expositions.

***En quelques traits*, exposition collective**
Du 19 février au 10 avril 2010, Iselp, Bruxelles
www.iselp.be
www.charlottemarchand.com

WILLIAM MAUFROY

François Lewyllie
Authentic Re-evaluation

Authentic re-evaluation **presented on 5 March 2010 in Dunkirk applied triumphant liberal principles to contemporary artists. François Lewyllie, as susceptible as anyone else to dominant sensibilities, presented his work according to the precepts of public recognition by delivering a standard warning to the assembly: a declaration of his right to exhibit and thus to lay his potential for narcissistic exuberance at the mercy of the artistic reputation. The public, spontaneous by nature and imprisoned by definition, validated his artistic identity, in spite of him, or not, and, at the same time, the artistic quality of the work!**



François Lewyllie, *Authentique reevaluation*, performance, (détail) , 2010. La Plate-Forme, Dunkerque.

Although the 'retrospective' of the artist's work took place in the classic space of a gallery, the performance exhibition confounded usage and convention. A multiplicity of forms and media (drawing, sculpture, installation, video, sound…), of materials (from graphite to excrement) and theatrical techniques (staging, posture, choreography, dialogue…) were combined to produce an inept celebration: following an absurd proclamation which no-one contested and after a dithyramb (whose bottom was made visible to the audience through an unbecoming mirror), the aimless deployment of events validated *de facto* the basis of the event and consequently of its evidently artistic dimension!
Art and the artist were repositioned in their rightful place, both social and formal: the authentic re-evaluation had succeeded!

New simulations of dissimulation
Once again, and *a fortiori* in the context of his 'retrospective', François Lewyllie adopted a counterfeit stance indicative of an identity duplicated within the artistic and social settings. Even though this approach has become classic, its pertinence lies in the uniqueness of its action and the decoding processes used: the scrambled semiotics overlaying the disarrayed conformity of the presentations, the contrivance of eloquence and the cheap niceties constructed a polymorphous parody whose inventiveness revealed a remarkable critical analysis.

In his desire to encourage doubt, François Lewyllie also maliciously gave carte blanche to certain of his performance's protagonists: once the commission had been made, he did not control his projects but joyfully integrated risks, thus breaking up the references and framework of his audience even further. François Lewyllie's compositions, as deliberately intuitive as they are organised, stimulate a resonance in the public, which is fundamentally part of the act. As he himself declares, "the permanence of my actions defines their putting into action". In line with the transitions of the 20th century, his work should, of course, be considered less for its formal characteristics than for its impact, at least at first glance.



François Lewyllie

Authentique réévaluation

L'*Authentique réévaluation* présentée le 5 mars 2010 à Dunkerque a appliqué à l'artiste contemporain les principes libéraux triomphants. Perméable comme chacun à la sensibilité dominante, François Lewyllie a présenté son travail suivant les préceptes de la reconnaissance publique en remettant à l'assemblée une fonction caution : celle d'attester sa légitimité d'exhibition et ainsi son potentiel d'exubérance narcissique au service de sa fortune critique. Le public, spontané par nature, devenu captif par destination, a validé, malgré lui ou non, l'identité artistique de l'auteur et conjointement la qualité artistique de l'ouvrage !

Dans l'espace classique de la galerie accueillant la « rétrospective » des travaux de l'artiste, l'exposition performance déjouait les vocabulaires et les usages. La multiplicité des formes et médias (dessin, sculpture, installation, vidéo, son…), des matières (de la mine de plomb à l'excrément), des processus scéniques (scénographie, postures, chorégraphie, discours…) y était combinée au service d'une célébration inepte : après qu'un dithyrambe (au séant rendu visible à l'auditoire par un miroir malséant) eut introduit l'incontestable justesse de l'art lewyllien suivant un argumentaire absurde que personne ne vint contester, le déploiement d'événements sans objet sanctionna *de facto* le fondement de la manifestation et par conséquent sa dimension manifestement artistique !
Il s'agit donc d'une authentique réévaluation réussie, par laquelle l'art et l'artiste ont été replacés dans leurs pleines légitimités sociale et formelle !

Nouvelles postures de l'imposture
À nouveau, et *a fortiori* dans le cadre de sa « rétrospective », François Lewyllie a épousé une posture faussaire révélatrice d'une identité en contre-type dans l'environnement artistique et social. Si ce ressort est devenu classique, sa

→

→



François Lewyllie, *Authentique réévaluation*,
performances, (détails), 2010.
La Plate-Forme, Dunkerque.

But is it art? (nya nya!)

Somewhere between hidden laughter and silent drama, François Lewyllie tracks down the wrong reason to affront the eternal question about the identity of art folk, bearers of the last hypotheses before religion or the last promises after politics, and of a sleepless labour in search of its illusory resolution. He deploys his methodology of incredulity and sets in motion a pretension decimator and a few imbecility detectors, amongst other highlighters of nothingness. His raw verism, accepting the gratuitousness of the act to the point of dismissing all 'search for efficiency', shows up banality for its insignificance. Where the 'realists' had revealed the universality of the humble, the 21st century artist can only show the ashes of illusion: for Lewyllie, coming after Robert Filliou and Marcel Broodthaers, this means asking the question "What is learning?" Within their meagre scope, it means presenting 'Thingies'; and yet, as with Filliou and Broodthaers, it also means recognising that the absurd and its echo have the power to conspire.

His *Authentic re-evaluation*, a mocking cousin of skill assessments, presented a mirror of miserable mediocrities and reminded us that if, like God, art is dead, artists still have the resources to dig a deeper grave. There is nothing we can do to stop them. ■



pertinence demeure au regard de la singularité du geste et des processus de décodage mis en œuvre : le brouillage sémiologique articulé sur la conformité bousculée des présentations, les artifices d'éloquence, les joliesses gratuites… a composé une parodie polymorphe aux inventions révélatrices d'une remarquable analyse critique. Dans son souci de nourrir le doute, François Lewyllie a en outre malicieusement laissé carte blanche à certains protagonistes de sa performance : passée la commande, il n'en a pas contrôlé les projets mais joyeusement intégré les risques, et ainsi dissous plus encore les cadres référentiels de son public.

Délibérément intuitives autant qu'organisées, les compositions de François Lewyllie stimulent en effet la résonance publique, fondamentalement constitutive de l'acte. Comme il le déclare en jouant sur le mot final, « la permanence de mes actes règle la mise en œuvre ». En droite ligne des transitions du 20ème siècle, son travail est bien entendu moins à considérer dans ses caractéristiques formelles, à tout le moins de premier niveau, que dans son impact.

De l'art quand même ? (nananère !)

Entre rire caché et drame tu, François Lewyllie traque ainsi la mauvaise raison pour affronter l'inusable question d'identité des gens d'art, porteurs des dernières hypothèses avant religion ou des dernières promesses après politique, et d'un labeur sans sommeil qui cherche son illusoire résolution. Il déploie sa méthodologie de l'incrédulité, active un hachoir à prétention et quelques détecteurs de connerie parmi d'autres surligneurs de vide. Son vérisme brut, assumant la gratuité du geste au point d'écarter toute « recherche d'efficacité », exhibe la banalité pour son insignifiance. Là où les « réalistes » avaient révélé l'universalité de l'humble, l'artiste du 21ème siècle ne peut plus livrer que la cendre des illusions : arriver après Robert Filliou, après Marcel Broodthaers, c'est chez Lewyllie demander « Qu'en est-il d'apprendre ? » ; c'est présenter dans leur bien maigre portée des « Bidules » et c'est pourtant, comme avec Filliou et Broodthaers reconnaître à l'absurde et son écho leur pouvoir de conjurer.

Son *Authentique réévaluation*, cousin goguenard des bilans de compétence, a présenté un miroir des misérables médiocrités, et rappelé que si, comme Dieu, l'art est mort, les artistes ont encore la ressource d'en creuser toujours plus profondément la fosse. On ne saurait les en empêcher. ●

WILLIAM MAUFROY
Conservateur en chef du patrimoine

François Lewyllie, *Authentique réévaluation*
Exposition « rétrospective » performance
Avec Anna Czapski et Marjorie Scherier
Le 5 mars 2010, La Plate-Forme, Dunkerque
www.laplateforme1.com - http://francois-lewyllie.blogspot.com
http://f-lewyllie.e-monsite.com

ALEXANDRINE DHAINAUT



Philémon, *Friternellement vôtre*, Paris, 2003 / Nizon, 2005. Performances, Photographies.

In conversation with Philémon

Artist-cum-globe-trotter and observer of little things, Philémon's work is poetic and quirky, changing with encounters, the wind and… the mood of the pigeons!

Alexandrine Dhainaut: *Can you tell us about the Société Volatile through which you promote your work?*
Philémon: It's a Belgian tale. My great-grandfathers loved doves: a Flemish gentleman who reared carrier-pigeons and a Walloon who reared fancy pigeons. One of them ran the *Société royale club du pigeon cravaté & autres races* (SRCPC&AR / Royal Society of French Turbits and Other Breeds) in Brussels. Founded in 1914, the club organised poultry shows and outings and published a quarterly bulletin, the *Cravaté magazine*. But it ceased to exist at the turn of the 21st century. I decided to perpetuate its work and, in 2005, I was bequeathed the Society and its modest patrimony. I renamed it the "Société volatile" (the Bird Society), signalling the transition towards an "artist's society". The former club now deals in the realm of the senses. It has become a-territorial, does not come under any jurisdiction, and is deliberately without fixed address or official papers.
All my work is promoted through the Société Volatile. It's also a versatile creative vehicle: a publishing firm in Delhi (*Dzo Postal*, 2007), a consultancy in Quebec (*Wild Style*, 2010) and between stopovers, it moults, migrates and glides.

AD: *Does your work claim to be Belgian to some extent? I'm referring to your pigeon heritage, to the recurring image of pigeons in your work, as well as to the embellished chips in "*frituassionisme*" and, more widely, to a particular sense of humour and quirkiness.*
P: It's funny that you refer to my Belgianness at a time when, in Belgium, neither the King nor the racing cyclists seem to be able to revive a feeling of belonging to a national identity. The country is going through a major inter-community crisis. And yet, abroad, the notion of Belgianness persists, like a single Belgian movement, which I feel is very far from the present regionalist leanings. But as far as I am concerned, the way in which France and other countries perceive Belgium has influenced my work for a long time. As a result of being told that 'chips' were my national emblem, I ended up taking it seriously. I began embellishing chips, by name, to create social bonds in Paris. I then continued with a festival in Brittany where "mongolfrites" ('mongolfier-chips', attached to helium balloons) were released. The pieces of potato rose up to the heavens as a symbol of ephemeral relationships. But Belgium remains relatively foreign to me, as to many immigrants who fall between two stools, between a country of imagined origin and a country of adoption where you can only vote in municipal elections. In 2004, I wanted an encounter with Belgium by doing the Tour de France in reverse, leaving Paris by bike and reaching Flanders with my turtle named "Redbull". This project, entitled *Roucoulade* ('Cooing'), was revived last year for an exhibition at B.A.R[1] in Roubaix at the instigation of Éric Rigollaud. It presented *Tortue / Merckx,* an old racing bike manufactured by Eddy Merckx, the tyres of which had been replaced by neons attached to the wheel rims. The bike was placed upside down on a red carpet, its wheels in the air like a tortoise on its back. It's a work that says a lot about the "*Plat Pays*" ('the Flat Country' as Jacques Brel referred to Belgium). It smacks of the end of the race, inertia, or at least the end of the "Belgique à papa" (the Francophone





Entretien avec Philémon

Artiste globe-trotter et observateur des petits riens, Philémon produit une œuvre poétique et décalée au gré des rencontres, du vent et… de l'humeur des pigeons !

Alexandrine Dhainaut : ***Que représente la Société volatile par laquelle tu diffuses ton travail ?***

Philémon : C'est une histoire belge. Mes arrières grands-pères étaient colombophiles, un Flamand qui élevait des pigeons voyageurs et un Wallon qui élevait des pigeons de fantaisie. Un des deux administrait à Bruxelles la *Société royale club du pigeon cravaté & autres races* (SRCPC&AR). Fondé en 1914, le club organisait des expositions avicoles, des voyages et publiait son bulletin trimestriel : *le Cravaté magazine*. Puis il a cessé ses activités au tournant du siècle. J'ai souhaité perpétuer la démarche et le club me fut légué en 2005 avec son modeste patrimoine. Je l'ai alors rebaptisé la « Société volatile » marquant la transition vers une « société d'artiste ». L'ancien club est aujourd'hui actif dans le domaine du sensible. Il est devenu a-territorial, n'est recensé dans aucune juridiction, volontairement SDF et sans-papiers. La Société volatile est le support de diffusion de mes travaux. C'est aussi un organe de création versatile : cabinet éditorial à Delhi (*Dzo Postal*, 2007), cabinet de consultant au Québec (*Wild Style*, 2010) et entre les escales, elle mue, elle migre, elle plane.

A.D. : ***Ton travail se revendique-t-il d'une certaine belgitude ? Je pense à ton héritage colombophile, à la figure récurrente du pigeon dans ton travail, mais aussi aux frites brodées de*** **« frituassionisme »** ***et plus largement, à un certain sens de l'humour et du décalage.***

P. : C'est marrant que tu emploies ce terme de « belgitude » à une époque où en Belgique, ni le Roi ni les coureurs cyclistes ne semblent plus en mesure de raviver un sentiment d'appartenance à une identité nationale. Le pays vit une crise majeure entre communautés. Et pourtant, à l'étranger, l'idée perdure qu'une « belgitude » existe, comme un courant belge unitaire, ce qui me paraît loin des tendances régionalistes actuelles. Pour ma part, le regard porté par la France et l'étranger sur la Belgique a longtemps alimenté mes travaux. À force d'entendre que la frite était mon symbole national, j'ai fini par la prendre au sérieux. J'ai commencé à broder des frites, nominativement, pour créer du lien social dans Paris. Puis, j'ai continué dans une fête bretonne en organisant un lâcher de « mongolfrites » (frites brodées attachées à des ballons gonflés à l'hélium). Les patates fractales s'élevaient dans les cieux symbolisant autant de relations éphémères. Mais la Belgique m'est finalement assez étrangère, comme beaucoup d'immigrés le cul entre deux chaises, entre un pays d'origine fantasmé et un pays d'accueil dans lequel vous ne votez qu'aux élections municipales. En 2004, j'ai voulu rencontrer la Belgique en prenant le Tour de France à rebours, en quittant Paris à vélo pour rejoindre la Flandre avec ma tortue d'eau nommée « Redbull ». Ce projet intitulé *Roucoulade* a été réactivé l'an dernier lors d'une exposition au B.A.R. [1] à Roubaix sous l'impulsion d'Éric Rigollaud. Elle présentait notamment *Tortue / Merckx*, un vieux vélo de course de marque Eddy Merckx, les pneus remplacés par des néons à même les gentes. Ce vélo sur une moquette rouge était à l'envers, les roues en l'air comme une tortue sur le dos. C'est une œuvre qui parle beaucoup du Plat Pays. Ça sent la fin de course, l'inertie, du moins la fin de la « Belgique à papa » avec ses mythes et son prestige passé. Il y a quelque chose d'une grandeur désuète dans ce travail, une « belgique démajusculée », fragile et touchante, peuplée de petits récits.

→

→

bourgeois state) with its myths and its outdated prestige. There's a touch of faded grandeur about this work, an "emasculated" belgium with a small 'b', one that is fragile and touching, peopled with little stories.

AD: *You often create series or variations. For* Zarzis etc.*, you had a letter translated in every country that you went to: from French into Arabic, from Arabic into Urdu, and so on. For* Gob Trotter*, you asked caricaturists of different nationalities to make a caricature of you in their country of origin. What pleases you about serialisation?*

P: Experiences repeat themselves but are never the same. In *Zarzis etc.*, as in *Gob Trotter*, each letter and caricature is a separate adventure. I enjoy the differences arising from the repetition of the same process – the pleasure of relaunching an idea in time, of giving it another geography, and developing it to withstand the outdoors and the unknown. In a dissertation on bastards, I endeavoured to imagine a philosophy of irresponsibility, inspired by Hannah Arendt who depicts man as irresponsible from the moment he undertakes an action as part of a process. And *de facto*, how does one control a situation, a process, a committed encounter; and indeed should one do so? It's thrilling to feel that one is no longer master of that which one commences; that from one text to another, everything changes, and that one is both author and victim of that which one has undertaken. In the works you cite, irresponsibility is achieved by openness, and paradoxically, by giving responsibility to those involved: public writers, translators, caricaturists. Denial and failure are never far away, which make these encounters all the more intense, especially when, at the end of a week's work, one finds, in a Koranic school in Benares, an imam capable of translating written Arabic into Urdu.

AD: *You delegate the fabrication of your works, while you draw, sculpt and photograph. What is your relationship with the technical side of things?*



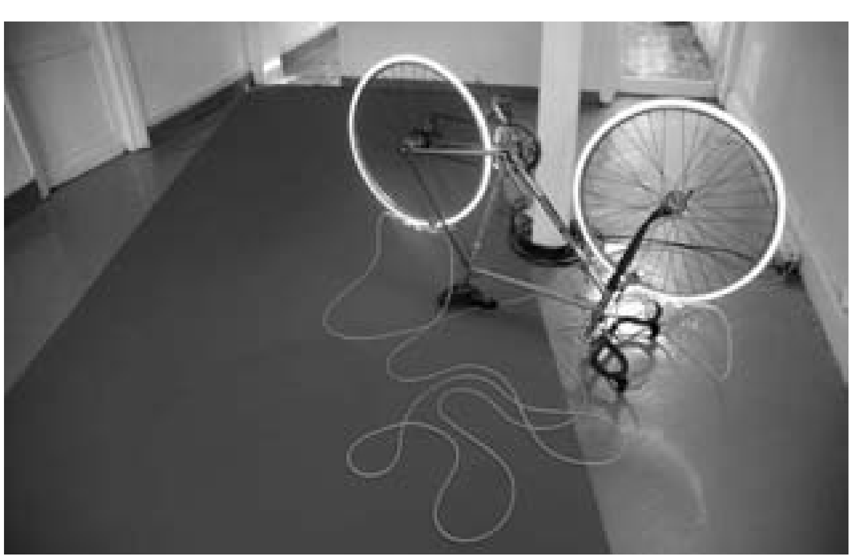
Philémon, *Les Dupes*, 2010. Techniques mixtes. Coréalisation Arnaud Verley. Installation présentée dans le cadre de l'exposition *Amnésia* au Musée de l'Hospice Comtesse, Lille, 2010.

P: Zero! Technical things exasperate me. I accept my hopelessness in this respect. A result of being an omnipotent creator, gifted with my hands and working in a studio, I'm on the lookout for new expressive means. Because yes, obviously, I distinguish between "expression" and "fabrication", between the work of a technician with whom I subcontract and that of a craftsman called upon for his "authorship". With regard to the latter, it's not a question of the self-effacement of the 'author' involved in objective fabrication, but rather of drawing out a particular way of seeing things, a phrase, an eye, a tone of voice, a hand, a signature… in other words, an otherness. In my project entitled *Dzo Postal*, I wanted to pursue this notion of the artist-bird-catcher – he who catches birds – by calling upon graphic designers, signpost painters, tatooers, silkscreen printers, and those who make rubber or other stamps, paper and even kites… I wanted to create four artists' books, with small print runs – I pictured myself running a business.

AD: *There is a blatant attraction to that which is clumsy and chaotic in your work. But you also appear to be fascinated by the obsessive side of things, for example, your photographic series* Red's Garden *where, on the contrary, nature and landscape are totally restrained.*

P: Yes, I like the charm of things that have gone wrong, a squint in a portrait; and when it is irreversible, it is staggering. Kitsch is gaudy, and focuses on vulgar bad taste. Whereas certain kinds of amateurishness, such as DIY or less '*in your face*' tawdriness, can be wonderful. How to put it… it's like the upsetting nature of certain things that evoke irony as well as immense affection. I'm thinking of the tragicomic nature of the city, with an outsize window-box or a chair overlooking a parking lot…
The photographs of *Red's garden* were taken in the suburbs of Liverpool. They show a highly ordered barren landscape where plants are restrained and where the geometry is sculptural. This type of reportage, between art photography and documentary photography, is partly the viewpoint of BIP (Bureau d'investigation photographique), an association in search of the absurd, but also that of everyday micro-utopias[2].

AD: *Many of your works are appreciably linked to issues of the moment, such as the debate on national identity (*Wild Style*), immigration (*Les Dupes*) or the expulsion of Romanies (*Traversée*). Do you feel your work is politically engaged?*


Philémon, *Tortue / Merck,* Vélo, néons, tapis, 2010. Production Bureau d'Art et de Recherche.

A.D. : ***Tu procèdes souvent par série ou déclinaison. Pour* Zarzis etc.*, tu as fait traduire une lettre dans chaque pays où tu t'es rendu : du français à l'arabe, de l'arabe à l'ourdou, etc. Pour* Gob Trotter**, tu demandais à des caricaturistes d'origines diverses de faire ta caricature dans leur pays d'origine. Qu'est-ce qui te plaît dans la sérialité ?***

P. : Les expériences se répètent mais ne se ressemblent pas. Dans *Zarzis etc.* comme dans *Gob Trotter*, chaque lettre, chaque caricature est une aventure à part entière. J'aime les différences induites par la répétition d'une même démarche, le plaisir de réactiver une idée dans le temps, de lui donner une autre géographie, de la faire évoluer à l'épreuve du dehors et de l'inconnu. Dans une thèse sur la figure du bâtard, j'ai tenté d'envisager une esthétique de l'irresponsabilité, inspirée par Hanna Arendt qui dépeint l'homme comme irresponsable dès lors qu'il engage des actions comme processus. Et de fait, comment maîtriser une situation, une dynamique, une rencontre engagée, le faut-il d'ailleurs ? C'est palpitant de sentir qu'on n'est plus souverain de ce qu'on active, que d'un texte à l'autre tout bascule, qu'on est à la fois acteur et victime de ce qu'on entreprend. Dans les travaux que tu cites, l'irresponsabilité passe par l'ouverture, et, paradoxalement, par la responsabilisation d'intervenants : écrivains publics, traducteurs, caricaturistes. Le refus et l'échec ne sont jamais loin, ce qui rend les rencontres très intenses, surtout quand, au bout d'une semaine de recherche, on trouve, dans une école coranique de Bénarès, un imam capable de traduire l'arabe littéraire en ourdou.

A.D. : ***Tu délègues la fabrication de tes œuvres, autant que tu dessines, sculptes ou photographies ; quel est ton rapport à la technique ?***

P. : Nul ! La technique m'exaspère. J'assume ma grande incapacité sur ce point. Faute d'être un créateur omnipotent, doué de ses mains et qui travaille en atelier, je suis à l'affût d'expressions à intégrer. Parce que oui, clairement, je fais une distinction entre « expression » et « fabrication », entre le travail d'un technicien avec lequel je sous-traite et celui d'un artisan invité pour son « auteurité ». Dans le deuxième cas, il ne s'agit pas de fabrication objectivée avec effacement de l'auteur, mais de faire émerger une vision, un vocable, un œil, un ton, une patte, une griffe… une altérité. Dans le projet *Dzo Postal*, j'ai voulu pousser loin cette logique de l'artiste oiseleur – celui qui attrape les oiseaux – en sollicitant des graphistes, peintres d'enseignes, tatoueurs, sérigraphes, fabricants de tampons, de papiers ou même de cerfs-volants… Je voulais donner corps à quatre livres d'artistes à petit tirage, je me suis vu chef d'entreprise.

A.D. : ***Il y a un attrait flagrant pour le mal foutu, le désordre dans ton travail. Mais tu sembles aussi fasciné par le côté maniaque des choses, cf. ta série de photographies* Red's Garden *où, au contraire, la nature et le paysage sont totalement contenus.***

P. : Oui, j'aime le charme du raté, le strabisme dans le portrait, alors quand c'est irréversible, ça devient vertigineux. Le kitsch est criard et focalise sur le mauvais goût populaire. Par contre, certaines formes *amateur*, le bricolé, la vulgarité qui n'est pas « m'as-tu-vu », tout ça peut frôler le merveilleux. Comment dire… c'est comme le caractère affligeant de certaines choses pour lesquelles on éprouve de l'ironie mais surtout énormément d'affection. Je pense au tragi-comique de la ville, une jardinière trop grosse, une chaise qui guette une place de parking…
Les photos de *Red's garden* ont été prises dans la banlieue de Liverpool. Elles présentent un paysage minéral extrêmement maîtrisé où le végétal est sous contrainte et où la géométrie devient sculpturale. Ce type de reportage, entre la photographie plasticienne et la photographie documentaire, c'est un peu l'œil du BIP (Bureau d'investigation photographique), un collectif en quête de saugrenu, mais aussi de micro-utopies quotidiennes [2].

A.D. : ***Nombre de tes œuvres entrent en résonance avec une actualité politique sensible : je pense au débat sur l'identité nationale (*Wild Style*), à l'immigration (*Les Dupes*) ou aux expulsions des roms (*Traversée*) ; penses-tu faire un travail politiquement engagé ?***

P. : Je ne suis pas un artiste engagé dans le sens où je ne défends pas de combat. Par contre oui, les œuvres s'inscrivent dans ce monde, révoltant et drôle, elles abordent des questions de société. *Les Dupes*[3] dont tu parles, est une installation coréalisée avec le scénographe Arnaud Verley avec qui je partage un atelier à la malterie[4]. On travaille régulièrement en duo. Nos projets s'amusent des poncifs, mettent en scène l'immobilisme ou la débauche énergétique. On utilise beaucoup la métaphore animale dans sa dimension anthropomorphique,



→


Philémon, *Traversée*, 2009. Installation entre la Porte d'Arras et la Porte des Postes, Lille. Vidéo. 7'50''.

P: I'm not a politically engaged artist in the sense that I do not defend causes in a combative fashion. Nevertheless, my works are definitely part of this disgusting, funny world, and tackle issues to do with society. *Les Dupes*[3] to which you refer, is an installation co-produced with the scenographer Arnaud Verley with whom I share a studio in la malterie[4]. We regularly work together, fooling around with clichés and working with examples of immobility or energy profligacy. We use a lot of animal metaphors, anthropomorphically, like the human comedies La Fontaine created in his fables. The installation entitled *Les Dupes* involves thirty decoys, articulated woodpigeons. These decoys, used for hunting, are fixed to perches and operated mechanically. Lined up in an orderly fashion, the birds beat their wings facing a square of lights. At first, the project made a connection between migration and immigration, notably *via* the Hindi term "*Kabotar bazi*" referring to both the carrier-pigeon games and the abortive attemps of Indian migrants who are returned to their country. In the exhibition *Amnesia*, the work had more assertive historical significance, clearly referring to Nazi deportation and ideological indoctrination. Arnaud and I seek this polysemic aspect in order to stir up people's imagination and get them thinking without limiting them to a specific interpretation of the work. The public does the rest.

This was also the case in *Ovis voltaïque*, where we equipped sheep with solar harnaces. We exhibited the sheep in town – it was magical, sheep lighting up while grazing, in the middle of town! But we also ate them as well, as on *Nuit Blanche Bruxelles* (All Night in Brussels) where passersby were regaled with a succulent spit-roast. In going beyond the out of the ordinary and convivial side of things ("it's beautiful, it's good, it's solar!"), we raise questions about the meaning of this performance. Luminous harnesses enable one to keep track of an animal in the dark, within a defined area. Biometry and the instrumentalisation of living beings are not far off and we muse upon the inability of docile beings to resist. This work is not partisan, it just raises more problems.

AD: *Why is your questioning of society nearly always expressed through animals?*

P: Animals affect us closely, both in terms of our emotions and our phobias. We dream of circuses, cry over baby seals, eradicate rats and eat battery-reared animals. In my work, I don't call upon animals for their own world, but as companions or victims; they are humanised, given names and personified, like in the TV series *Œil de bœuf* in which they are shown in the hands of inhabitants whom they resemble visually. *Ovis voltaïque* uses the notion of sacrifice, like *Le Dernier repas* (The Last Supper), a small film made in Quebec with the help of a bear-hunter and a surveillance camera. Then there's also the fact that the bestiary is full of symbols, and involves storytelling – perhaps in order to feel closer to childhood – and playing with fire as well. I'm thinking of Stéphane Thidet who introduced a pack of wolves into the moat of the Château de Nantes which gave rise to unexpected and virulent reactions[5]. This interaction between Man and animals is fascinating because it says a lot about our relationship with nature and culture. I read recently that Brazilian prisoners had managed to procure portable telephones in bits, by breeding pigeons in the prison. These birds have been delivering messages for ten centuries, and in the 21st century, they're delivering telephones... ■

—1 The exhibition *Pédiluve*, Bureau d'Art et de Recherche B.A.R #2, in partnership with the *Quinzaine de l'entorse* - à bicyclette, Roubaix, 3rd April - 1st May 2010.

—2 www.bipagence.com

—3 An installation produced by the Nord-Pas de calais Région and the city of Lille as part of the exhibition "Amnesia", a Franco-German cultural project itself forming part of a wider project on European memory, presented at the Musée de l'Hospice Comtesse, Lille, 2010.

—4 A venue for research and experimentation in the visual arts and contemporary music. www.lamalterie.com

—5 *La Meute* (The Pack), by Stéphane Thidet, part of *Estuaire 2009*. The work inspired *Que font les rennes après Noël?* (What do Reindeer get up to after Christmas?), (Verticales, 2010), a book by Olivia Rosenthal in which the author broaches the public's reactions and the wider issue of the relationship between Man and animals.

comme la comédie humaine dépeinte par La Fontaine dans ses fables. L'installation *Les Dupes* met en scène trente appelants, des pigeons ramiers articulés. Ces leurres destinés à la chasse sont scellés sur des perchoirs et animés mécaniquement au moyen de moteurs. Alignés de façon autoritaire, les oiseaux battent des ailes face à un carré de lumière. Au départ, le projet faisait un lien entre migration et immigration, notamment *via* le terme hindi « *Kabotar bazi* » qui désigne à la fois les jeux de pigeons voyageurs et les tentatives avortées des migrants indiens refoulés au pays. Dans le cadre de l'exposition *Amnésia*, l'œuvre prend un sens historique plus affirmé, le public y voit une référence à la déportation ou à l'embrigadement idéologique nazi. Avec Arnaud, nous recherchons ce caractère polysémique, générer un imaginaire et donner à penser sans focaliser sur une lecture précise de l'œuvre. Le public fait le reste.

C'est aussi le cas dans *Ovis voltaïque*, œuvre dans laquelle on équipe des brebis de harnais solaires. On expose nos moutons en ville, et c'est féérique des brebis lampadophores qui pâturent en centre-ville ! Mais on les mange aussi, comme à *Nuit Blanche Bruxelles* où un méchoui régalait les passants. Si on dépasse l'aspect insolite et convivial – « c'est beau, c'est bon, c'est solaire ! » – on se pose la question du sens de ce spectacle. Les harnais lumineux permettent de garder à vue un animal dans le noir, dans un territoire défini. La biométrie, l'instrumentalisation du vivant ne sont pas loin, on songe à l'incapacité de résistance des êtres dociles ; en fait l'œuvre n'est pas partisane, elle problématise tout au plus.

A.D. : *Pourquoi tes interrogations sur la société s'expriment-elles presque toujours par la figure animale ?*

P. : L'animal nous touche au plus près, dans nos passions et nos phobies. Nous rêvons au cirque, pleurons les bébés phoques, éradiquons les rats et mangeons des animaux élevés en batterie. Dans mes travaux, je ne convoque pas l'animal pour son monde à lui, il est compagnon ou victime, il est humanisé, nommé, personnifié, comme dans la série *Œil de bœuf* où il est exhibé dans les mains d'habitants dont il se fait le portrait. *Ovis voltaïque* engage l'idée de sacrifice, comme *Le Dernier repas*, un petit film réalisé au Québec avec l'aide d'un chasseur d'ours et d'une caméra de surveillance. Après, bien sûr, travailler avec le bestiaire, c'est convoquer des symboles forts, c'est se raconter des histoires, peut-être pour se rapprocher de l'enfance, c'est jouer avec le feu aussi ; je pense à Stéphane Thidet qui avait présenté une meute de loups dans les douves du Château de Nantes et qui a soulevé des réactions inattendues et virulentes[5]. Ces interactions hommes-animal sont passionnantes parce qu'elles en disent long sur nos rapports entre nature et culture… J'ai lu dernièrement que des détenus brésiliens s'étaient fait livrer des téléphones portables en pièces détachées et cela, en élevant les pigeons de la prison. Pendant dix siècles, ces oiseaux ont livré des messages, au 20ème siècle, ils livrent des téléphones… ●



Philémon, *Œil de bœuf*, 2008. Photographie et calendrier portfolio. Exposition et résidence Le TDM, Riaillé.

ALEXANDRINE DHAINAUT
Responsable de la rubrique « art et photo » et critique d'art pour le site *paris-art.com*, critique de cinéma pour le site *Il était une fois le cinéma.com*.

_* *Gob Trotter*, carte blanche plastique sur le thème de la frontière publiée dans *50° nord revue d'art contemporain* n°1, 2010, pp. 163-169.

_1 Exposition *Pédiluve*, Bureau d'Art et de Recherche B.A.R #2, en partenariat avec la Quinzaine de l'entorse - À bicyclette, Roubaix, du 3 avril au 1er mai 2010.

_2 www.bipagence.com

_3 Installation produite par la Région Nord-Pas de Calais et la ville de Lille exposée dans le cadre d'*Amnésia* – Projet culturel franco-allemand pour la culture du souvenir européen – présenté au Musée de l'Hospice Comtesse, Lille, 2010.

_4 Structure de soutien à la recherche et à l'expérimentation artistique dans les domaines des arts visuels et des musiques actuelles de création, www.lamalterie.com

_5 *La Meute* de Stéphane Thidet présentée dans le cadre d'Estuaire 2009. L'œuvre a inspiré *Que font les rennes après Noël*, (Verticales, 2010), livre d'Olivia Rosenthal dans lequel l'écrivain aborde les réactions du public et plus largement pose la question de nos rapports hommes-animaux.

Philémon, *Pédiluve*
Du 3 avril au 1er mai 2010
Bureau d'Art et de Recherche, Roubaix
www.le-bar.fr
www.entorse.org
www.societevolatile.eu

LAURENT COURTENS

Éric van Hove
Poor B



Eric van Hove, *Anthropocene Geodetics - 79°49'0 N, 11°37'60 E, Sallyhamna, Spitzbergen.* Diasec Plexicollage, 150 x 100 cm, 2011 (courtesy the artist).

The beacon that lights up the entire work of Éric van Hove (born 1975, Guelma, Algeria), his Holy Grail, his magnetic north, his horizon, is universality, the fundamental unity that runs through the singularity of human cultures without compromising their distinctiveness; a horizon experienced geographically, linguistically and intellectually across a continuous migration, an obsessional nomadism. "Statelessness," claims the artist, "diasporism."[1]

This universality is always waylaid by the assertion of a context, set in the apparent inalienability of a territory. It can, however, open out, unfold and reveal itself using interconnections, reflections, rapprochements, transfers and importations. In 2007, six Madagascan orators were asked to collectively create a "*kabary*", a traditional form of Madagascan oratory which, in this particular case, evolved into a three hour verbal monument bringing back the memory of the Madagascar Plan, a Nazi project, conceived in 1938, for a massive expulsion of European Jews to Madagascar. In 2008, it was a "*piñata*", a typical Central American ritual game which, at San José in Costa Rica, encapsulated a typically global problem: the exposure of Costa Rican territorial waters to Taiwanese overfishing of sharks for the Chinese shark fin market.

More recently in 2010, at the calligraphy biennial organised in the United Arab Emirates by the Sharjah Calligraphy Museum, Éric van Hove integrated, in a blue chalk mural installation, the account from the Qur'an of the Night Journey of the Prophet Muhammad, Dante's *Divine Comedy* and Céline's *Journey to the End of the Night*.

The return of Ulysses

Madagascar, Costa Rica and the United Arab Emirates were not randomly chosen: van Hove identified outgrowths where frontiers could be opened up, where he could carve pockets of permeability and where he could activate crossovers, both potential and latent.

This was exactly what he did, last year, when invited by Iselp*, a contemporary arts centre in Brussels, to conceive a workshop on the subject of frontiers in parallel with a conference on the same theme.[2] van Hove immediately decided to tackle the open wound that linguistic tribulations have been inflicting on Belgium for (too) many years.[3] Coming to a head (there have been many others since, but, eventually Belgium got bored, and, quite honestly, couldn't give a toss) during the workshop, the political crisis was at its height and when the exhibition opened, the government of Yves Leterme fell. For community-based reasons… A hundred million miles away from this secessionist chaos, van Hove was busy gathering and assembling: artists, scenographers, curators and researchers; books, languages and ideas. He invited seven artists active in different domains to immerse themselves for a week in the volcanic community-based Belgian turmoil. Aware of this, of their own issues and of the divergence of interpretation provoked by their interaction with the specialists, the participants strove to develop new proposals or to re-situate existing works in a strictly Belgian context.

For example, the Congolese artist Patty Tshindele's floating mosquito net evoked the image of colonialists trying to protect themselves not only from insects, but also from the cultural and social realities of expropriated lands; or the map of the Brussels region, major battle zone of the community-based conflict, which Nida Sinnokrot, an American artist of Palestinian origin, had veiled in white through which it was possible to discern the Israeli colonial slogan: "Us here, them there". Cartographic denial, geographic abolition, demographic ostracism: the logical scorched results of a chauvinistic policy based on soil, all violently illuminated by Zionist deadlock. Other works added to the spectre of this theme of local context and the notion of border as viewed from the outside: the Danish graphic artist Nina Støttrup Larsen's



Éric van Hove, *Exonymie*, Iselp, 2010.

Éric van Hove

Pauvre B

L'horizon qui mobilise tout entier l'œuvre d'Éric van Hove (Guelma-Algérie, 1975), son Saint Graal, son Nord magnétique, c'est l'universalité, la fondamentale unité humaine qui traverse la singularité des cultures sans compromettre leurs spécificités. Horizon commun éprouvé géographiquement, linguistiquement et intellectuellement à travers une constante transhumance, un nomadisme obsessionnel. « ***Apatridité*** **», revendique l'artiste, «** ***diasporisme*** **»[1].**

Universalité toujours embusquée dans la précision d'un contexte, enchâssée dans l'apparente inaliénabilité d'un terroir. Universalité qui s'y ouvre cependant, s'y révèle, s'y déploie. Sous l'effet d'emboîtements, de mises en miroir, de rapprochements, de transferts, d'importations : en 2007, dix orateurs malgaches sont sollicités pour l'élaboration collective d'un « *kabary* », forme oratoire traditionnelle qui, en l'espèce, devint un monument verbal de trois heures ravivant la mémoire du Plan Madagascar, projet d'expulsion massive des Juifs d'Europe vers l'île africaine, élaboré par l'establishment nazi en 1938. En 2008, c'est une « *piñata* », jeu rituel typique de l'Amérique centrale, qui, à San José, condense les données d'un problème typiquement « glocal » : l'exposition des eaux territoriales costaricaines aux surpêches taïwanaises visant à alimenter le marché chinois en ailerons de requins.

Plus récemment (2010), la biennale de calligraphie organisée au Sharjah Calligraphy Museum (Émirats arabes unis) permit à Éric van Hove de croiser, dans une inscription murale tracée à la craie bleue, le récit coranique du voyage nocturne du prophète Muhammad, *La Divine Comédie* de Dante et *Voyage au bout de la nuit* de Céline.

→

poster emptied of all illustration; clouds drawn in charcoal by the French scenographer Jean-Christophe Lanquetin (*Cloud?* and *Border?*); the posters and postcards published by be-DIX-TIEN[4]; and the performance of the French artist Jérémy Tomczak who methodically shaved his wig in the Belgian national colours, leaving a hairy memory of red, yellow and black on the floor.

What the books say

The installation that really gave body to the exhibition, however, was *Exonymie*[5], created by Éric van Hove himself before the workshop. This was a reconstruction of a fragment of the shelving of the Katholieke Universiteit Leuven (KUL) as it was before the linguistic schism and the creation of the Université Catholique de Louvain (UCL).

This requires a bit of background information. In 1967, several Flemish towns were stirred up by nationalist demands for the complete 'Dutchification' of the Univeristy of Louvain with the highly explicit slogan "Walen Buiten" ('Walloons out'). The following year, the decision was taken to split one of the world's oldest universities – founded in 1425 – into two mono-linguistic establishments with the French-speaking part moving to a greenfield site, Louvain-la-Neuve, where building started in 1971.

The tricky problem of how to share out the library's 1,600,000 books fairly was solved with great impartiality following a joke in the paper *Pourquoi Pas?* (Why not?) by sending works with even-numbered shelf-marks to UCL whilst odd-numbered books stayed at KUL. In the land of the absurd, whimsy is king… Things became even more inane in 1977 when, thanks to the computerisation of the index, both collections were able to be presented together. Since then, loans between the two libraries have increased markedly, along with the number of collaborative projects. It would appear that everyday practicalities and the necessities of research require unification. Eric van Hove's installation gives this need a physical, sculptural form. Together again after forty years of divorce, these two thousand volumes reveal that their shelf-marks haven't changed and that the link is not broken. Potentially, 'reunification' is operational… Reading this statement metaphorically, it is possible to see that, despite the prevailing fatalism, the secessionist spiral is reversible.

Furthermore, this monument to commonsense summons up hour upon hour of patient study and arduous compilation, in psychology, anthropology, history, linguistics… Two thousand fragments of a vast conversation involving the slow unfolding of thought, of the transmission and



Éric van Hove, *Exonymie* (détail), Iselp, 2010.

circulation of knowledge, never static, always in motion. Time, a defined period, height, universality. A long way from hullabaloos about identity…

And, surprise, surprise! None of the titles are in Dutch or French. All the books on these shelves are either in English or German! A little booklet made available at the exhibition outlines the history of the library and sheds some light on this delicious mystery: it appears that the university library, having been devastated twice by German troops, was essentially reconstituted, and reconstructed, thanks to German war reparations and Allied aid, particularly American.[6] The heavy damage caused by German bombing in August 1914 and May 1940 gave rise to strong national and international reactions leading, on both occasions, to massive subscription campaigns; in 1918, over 239 institutions were concerned, the future American president Herbert Hoover was



Le retour d'Ulysse
Madagascar, Costa Rica, Émirats : van Hove n'a rien inventé. Il a repéré les saillies où les limites du territoire pouvaient s'ouvrir, incisé des poches de perméabilité, activé des crossover latents ou potentiels.

Il ne fit pas autrement lorsque, l'année dernière, L'iselp* l'invita à concevoir un workshop sur la question des frontières, parallèlement à un colloque organisé sur le thème[2]. D'emblée, van Hove choisit de s'inscrire au cœur d'une plaie vive : les tribulations linguistiques qui agitent la Belgique depuis de (trop) nombreuses années[3]. Atteignant alors un point d'orgue (il y en eut bien d'autres depuis, mais, à la longue, le plat pays s'en lasse et, pour tout dire, s'en masse !) : en cours de workshop, la crise politique est à son comble et, au moment où s'ouvre l'exposition, le gouvernement Leterme II vient de tomber. Pour motifs communautaires… À cent lieues de ces gabegies scissionnistes, van Hove rassemble. Plasticiens, scénographes, commissaires et chercheurs… Livres, langues et idées. À son invitation, sept artistes actifs dans différents domaines se plongent pendant une semaine dans la fournaise communautaire belge. Avertis des faits, de leurs enjeux et des querelles d'interprétation qu'ils suscitent à l'appui de rencontres avec des spécialistes, les participants se sont évertués à élaborer de nouvelles propositions ou à inscrire des travaux existants dans le contexte « belgo-belge ».

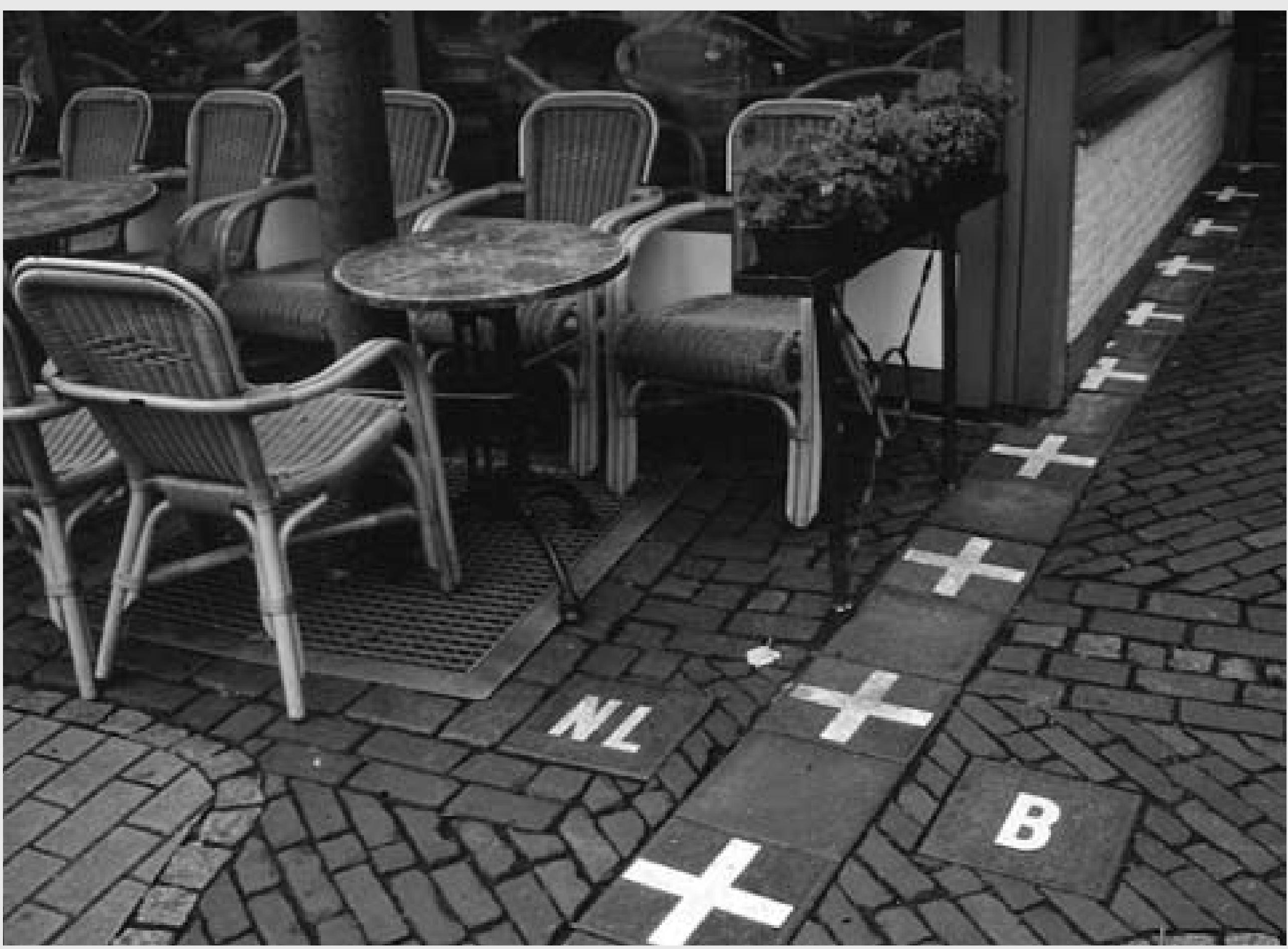
On citera ici la moustiquaire flottante du congolais Patty Tshindele, évocation de l'image du colon se protégeant de l'agitation des insectes autant que des réalités culturelles et sociales de la terre conquise. Ou encore, cette carte de la Région bruxelloise, enjeu territorial majeur du conflit communautaire, voilée de blanc par l'artiste américain d'origine palestinienne Nida Sinnokrot. Sous le pâle onguent, on pouvait déchiffrer ce slogan colonial israélien : « *Us here, them there* ». Déni cartographique, abolition géographique, ostracisme démographique : les brûlures ultimes d'une chauvine logique du sol, violemment éclairées par l'impasse sioniste. D'autres interventions enrichirent le spectre de lecture du contexte local et de la notion de frontière de regards exogènes : le poster évidé de ses illustrations par la graphiste danoise Nina Støttrup Larsen, les nuages tracés au fusain par le scénographe français Jean-Christophe Lanquetin (*Cloud?* et *Border?*), les posters et cartes postales édités par be-DIX_TIEN[4], la performance de l'artiste français Jérémy Tomczak qui rasa méthodiquement la perruque aux couleurs nationales (belges) lui coiffant la tête, laissant au sol un souvenir de toison tricolore…

Ce que disent les livres
Mais le dispositif qui donna vraiment corps à l'exposition fut élaboré par Éric van Hove lui-même, en amont du workshop : une installation intitulée *Exonymie*, reconstitution d'un fragment de rayonnage de la Katholieke Universiteit Leuven (KUL) tel qu'il se présentait avant la scission linguistique et la création de l'Université Catholique de Louvain (UCL).

Ici, nous supposons le lecteur français quelque peu désappointé. Donc nous expliquons : en 1967, plusieurs villes flamandes sont agitées de remous nationalistes exigeant la totale néerlandisation de l'Université de Louvain sous le slogan très explicite de « Walen buiten » (« Wallons dehors »). En conséquence, décision est prise, l'année suivante, de séparer les deux sections d'une des plus vieilles universités au monde (1425) en deux établissements unilingues. Les francophones iront étudier ailleurs, dans une ville nouvelle, Louvain-La-Neuve, dont la première pierre est posée en 1971.



→



Eric van Hove, *Exonymie*, Iselp, 2010.

personally involved, and the Treaty of Versailles (Article 247) included a clause about the reconstitution of the library's collections. It would be an understatement to say that these events add a further layer of derision to the 1971 schism: here we have one of the world's oldest university libraries, risen like a Phoenix from the ashes of two barbarian aggressions, object of two outbursts of global (and national) generosity, that ends up rending itself asunder for stupid reasons of language...

This cascade of information, openings and illuminations all flow from van Hove's initial idea: take a thousand books from here, another thousand from there and arrange them as they were forty years ago. A recurrent way of doing things, we think: releasing the meaning hiding in seemingly obsolete, peripheral and silent enclaves with the conviction, the intuition, that the opening up of this matrix will necessarily lead to the expansion of knowledge, a growing proliferation of information and a widening of horizons – horizons able to destroy territorial narrow-mindedness without, however, ever denying the distinctiveness of the contexts. ■

_* This initiative led to the publication: *Exonymie* by Éric van Hove
Contributions from Laurens Courtens (art critic), Emmanuel Lambion (art critic and project designer in urban spaces), Herwig Lerouge (editor of the bilingual review Études Marxistes/Marxistische Studies) and Rik Pinxten (anthropologist, professor at the University of Ghent).
Exonymie will be exhibited in 2012 at M - Museum Leuven.

_1 See the artist's website : http://www.transcri.be

_2 *Aborder les bordures; L'art contemporain et la question des frontières* (Exploring Borders; Contemporary Art and the Question of Frontiers). Iselp, 22-24 April 2010. The proceedings are due to be published by La Lettre Volée, Brussels.

_3 To get a better idea of the issues at stake in this seemingly purely community-based conflict, we highly recommend the article by Herwig Lerouge, editor of the review *Études Marxistes*, who was also invited to participate in the workshop. "Fédéralisme et séparatisme en Belgique. Et si ce n'était pas une fiction ?", *Études Marxistes* n°77, 2007. Available online: http://www.marx.be/FR/cgi/emall.php?action=get_doc&id=74&doc=537

_4 A utopian twentieth municipality in Brussels dreamt up by the exhibition curator Emmanuel Lambion: http://www.b-1010.be. The Brussels-Capital Region, a bilingual metropolitan area, comprises nineteen municipalities. (DIX-TIEN = TEN-TEN in French-Dutch)

_5 A term meaning the use of foreign proper names instead of local-language ones. Moscow, Munich and The Hague are English exonyms for Moskva, München and Den Haag. These 'original' versions are called endonyms.

_6 See Jan van Impe, *The University Library of Leuven: The Story of a Phoenix*, Leuven University Press, 2006, pp. 9–38.

La question se pose de savoir comment diviser équitablement le fonds bibliothécaire groupant près d'1 600 000 livres. Soufflée par une plaisanterie de l'hebdomadaire *Pourquoi Pas ?*, la formule adoptée est jugée la plus impartiale : les ouvrages classés pairs vont à l'UCL, les impairs restent à la KUL. En régime d'absurdie, l'arbitraire est roi… On mesurera mieux encore l'inanité de la chose en apprenant que, dès 1977, l'informatisation du catalogue autorise une présentation commune des collections. Depuis, le trafic des prêts interbibliothécaires s'intensifie et les initiatives de collaboration se multiplient. La pragmatique de l'usage et les nécessités de la recherche semblent appeler un besoin d'unification, dont l'installation de van Hove apporte une traduction physique, sculpturale. Que nous disent encore ces deux milles tomes qui se frôlent à nouveau après quarante ans de divorce ? D'abord, ils nous révèlent leurs cotes de classement, qui n'ont pas changé depuis la division. Le lien n'est pas rompu. Potentiellement, la « réunification » est opérationnelle… À lire cette proposition métaphoriquement, on comprendra, à rebours du fatalisme ambiant, que l'engrenage scissionniste est réversible.

Ensuite, cette stèle de bon sens convoque des heures de patiente étude, d'ardue compilation, en psychologie, en anthropologie, en histoire, en linguistique… Deux mille fragments d'une vaste conversation engageant le lent cheminement de la pensée, de la transmission et de la circulation des savoirs, jamais figés, toujours en mouvement. Du temps, de la durée enclose, de la hauteur, de l'universel. Bien loin des convulsions identitaires…

Enfin, surprise : on ne croise aucun titre en néerlandais ou en français. Tous les volumes rassemblés ici sont écrits en anglais ou en allemand ! Offert à la consultation, un petit livre résumant l'histoire de l'Institution élucide ce délicieux mystère : il se trouve que la bibliothèque universitaire, dévastée à deux reprises par les troupes germaniques, a été pour l'essentiel reconstituée (et reconstruite) grâce aux dommages de guerre allemands et aux aides alliées, principalement américaines[6]. En août 1914 comme en mai 1940, les lourds dommages occasionnés par les bombardements allemands suscitent un fort émoi national et international, entraînant à chaque fois une vaste campagne de souscription qui, en 1918, n'engage pas moins de 239 institutions et mobilise le futur président américain Herbert Hoover en personne. La reconstitution du fonds bibliothécaire de l'Université de Louvain ira jusqu'à fournir une clause au Traité de Versailles (l'article 247). C'est peu dire que cette histoire entache d'une touche de dérision supplémentaire la scission opérée en 1971 : voici donc l'une des plus vieilles bibliothèques universitaires du monde, Phoenix renaissant de ses cendres après deux agressions barbares, suscitant à deux reprises un élan mondial (et national) de générosité, qui finit par se diviser bêtement pour motifs linguistiques…



Eric van Hove, *The Madagascar Plan (détail) - sound recordings & memorablia*, Casino du Luxembourg, 2011 (courtesy the artist).

Quelle cascade de données en tout cas, d'ouvertures, d'éclaircies, s'écoulant du geste initial posé par van Hove : prendre mille livres là, mille autres ailleurs et les ordonner tel qu'il y a quarante ans. Mode opératoire récurrent, disions-nous : libérer le sens niché dans des enclaves silencieuses, périphériques, apparemment désuètes, avec la conviction – l'intuition – que l'ouverture de cette matrice entraînera nécessairement une expansion de la connaissance, un grouillement grandissant d'informations, un élargissement des horizons. Horizons à même de ruiner toute étroitesse « de terroir », sans jamais dénier la spécificité des contextes. ●

LAURENT COURTENS
Auteur et critique d'art

Éric van Hove & invités, Exonymie
Du 24 avril au 29 mai 2010
Workshop *Aborder les bordures - L'art contemporain et la question des frontières*
Du 19 avril au 23 avril 2010
Iselp, Bruxelles - www.iselp.be - www.transcri.be

_* L'initiative a donné lieu à une publication : Éric van Hove*, Exonymie*, 32 pages, noir et blanc, 8 €, éditée par l'Iselp, Bruxelles. Contributions de Laurent Courtens (critique d'art), Emmanuel Lambion (critique d'art et concepteur de projets dans l'espace public), Herwig Lerouge (rédacteur en chef de la revue bilingue *Études Marxistes / Marxistische Studies*) et Rik Pinxten (anthropologue, professeur à l'Université de Gand). *Exonymie* sera exposée en 2012 au M Museum de Leuven (Louvain).

_1 Voir le site de l'artiste : www.transcri.be

_2 Aborder les bordures. *L'art contemporain et la question des frontières*. L'iselp, Bruxelles, les 22, 23 et 24 avril 2010. Actes du workshop à paraître à La Lettre Volée (Bruxelles).

_3 Pour tenter de saisir les enjeux cachés de ce conflit d'apparence strictement communautaire, nous conseillons vivement la lecture de ce texte d'Herwig Lerouge, rédacteur en chef de la revue *Études Marxistes*, qui fut par ailleurs invité à intervenir au workshop : « Fédéralisme et séparatisme en Belgique. Et si ce n'était pas une fiction ? », *Études Marxistes* n°77, 2007.
En ligne : www.marx.be/FR/cgi/emall.php?action=get_doc&id=74&doc=537

_4 Utopie de vingtième commune bruxelloise fantasmée par le commissaire d'expositions Emmanuel Lambion : www.b-1010.be. L'agglomération bruxelloise, qui forme une entité régionale bilingue (la Région de Bruxelles-Capitale), est divisée en dix-neuf communes (l'équivalent des municipalités françaises).

_5 Terme désignant l'utilisation de toponymes étrangers à la langue pratiquée dans le lieu désigné. Moscou, Munich et La Haye sont les exonymes français de Moskva, München et Den Haag, quant à eux endonymes.

_6 Voir Jan van Impe, *The University Library of Leuven. The story of a Phoenix*, Leuven University Press, 2006, pp. 9-38.

ÉTUDIANT/STUDENT



EWA MAIZOUÉ

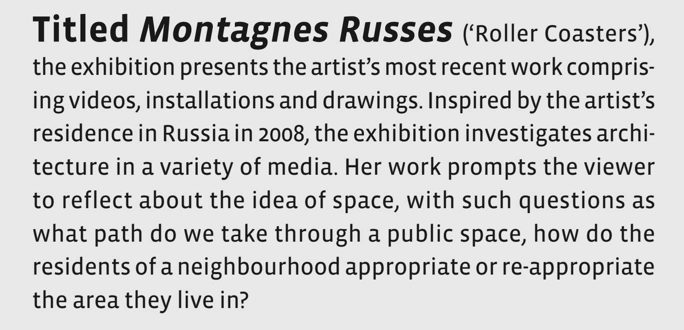
Catherine Melin

Roller Coasters

The French artist Catherine Melin, born in 1968, studied art in Paris and Chicago, graduated from the École des Beaux-Arts in Paris and in early 2011 was awarded the Drawing Now Prize. In 2010 she exhibited in a good number of venues in France and abroad, notably in Lille, where the artconnexion association organised a dual exhibition of her work in their Rue du Cirque gallery and at the Espace le Carré.



Catherine Melin, vidéogrammes de la vidéo *Montagnes Russes*, 2010.



Titled *Montagnes Russes* ('Roller Coasters'), the exhibition presents the artist's most recent work comprising videos, installations and drawings. Inspired by the artist's residence in Russia in 2008, the exhibition investigates architecture in a variety of media. Her work prompts the viewer to reflect about the idea of space, with such questions as what path do we take through a public space, how do the residents of a neighbourhood appropriate or re-appropriate the area they live in?

In the course of her Russian stay Catherine Melin discovered in Moscow, Perm and Yekaterinburg an alternative method of threading though urban spaces by detouring *via* public parks and yards adjacent to buildings, in such a way as to avoid highways. She encountered different types of people in these spaces, as well as an array of urban furniture designed for children. The play structures, which she viewed as colourful abstract sculptures, fascinated her particularly. Eager to get a better grasp of them, she undertook a series of charcoal drawings enhanced with ink representing their architecture, sometimes expanding them, sometimes imparting fanciful forms to them. As she grew more familiar with the setting of these playgrounds, Catherine Melin observed groups of people executing what they called '*parkurs*'. These clusters of young people aged between 11 and 30 moved through the city by following the parallel itineraries offered by the parks.

In her eyes a public space becomes a play space, a space for games and encounters that puts into question the body and the way it moves through a specific environment. Designed by town planners, these spaces give one an accurate vision of the uses to which architecture can be put. Young urban dwellers, executing acrobatic figures, give a fresh dimension to the collective space. Catherine Melin observes how, by re-appropriating space through dancing and the movements they perform amidst urban furniture, young Russians enhance the architecture and provide an echo of her own visual explorations. In the course of conversations, she subsequently discovered that the parkurs phenomenon has its equivalent in France. Initiated by the co-founder of the Yamasaki group, David Belle, this movement, which is also called "displacement art," was the subject of a film that Luc Besson scripted in 2001. In the Russia of 2008 it was a way of life touted in a host of posters.

The point of departure for the *Montagne Russes* exhibition was the artist's encounter with youthful Russian



Catherine Melin, *Montagnes Russes, vue d'exposition,* 2010. Production artconnexion.

Catherine Melin
Montagnes Russes

Catherine Melin, artiste française née en 1968, diplômée de l'École des Beaux-arts de Limoges après avoir étudié l'art à Paris et Chicago, s'est vue, début 2011, décerner le prix *Drawing Now*. En 2010, elle a exposé dans de nombreux lieux en France et à l'étranger et était notamment présente à Lille où l'association artconnexion a organisé une double exposition dans leurs locaux, rue du Cirque, et à l'Espace le Carré.

Intitulée *Montagnes Russes*, cette exposition présente les dernières créations de l'artiste : vidéos, installations et dessins. Née des suites d'une résidence en Russie, effectuée par Catherine Melin en 2008, l'exposition questionne l'architecture à travers un travail protéiforme. Celui-ci interroge le spectateur autour de l'idée d'espace : quels chemins empruntons-nous dans l'espace public ? De quelle manière les habitants s'approprient ou se réapproprient un quartier ?

Lors de son arrivée en Russie, Catherine Melin découvre dans les villes de Moscou, Perm et Ekaterinbourg un autre cheminement possible en empruntant les jardins publics jouxtant les immeubles et s'amuse à contourner ainsi les grands axes routiers. Ces nombreux jardins sont investis par différentes populations mais aussi par un mobilier urbain destiné aux enfants pour lequel Catherine Melin se passionne. Celle-ci appréhende ces aires de jeux comme des sculptures abstraites colorées disséminées dans l'espace public. Pour mieux les saisir, elle réalise une série de dessins au fusain rehaussés à l'encre, représentant ces architectures, les extrapolant en leur donnant parfois plus d'ampleur ou des formes fantaisistes. À mesure qu'elle rentre dans ce décor, Catherine Melin remarque des groupes qui exécutent dans les arrière-cours ce qu'ils nomment des « parkours ». Ces petites communautés composées de jeunes gens âgés de 11 à 30 ans se déplacent dans la ville en empruntant les chemins parallèles créés par les jardins.

L'espace public devient alors un espace ludique. Espace de jeux, de rencontres, il questionne le corps et son déplacement dans un lieu défini. Ces environnements conçus par des urbanistes témoignent de l'exploitation possible d'une architecture définie. Les jeunes, en exécutant des figures

→

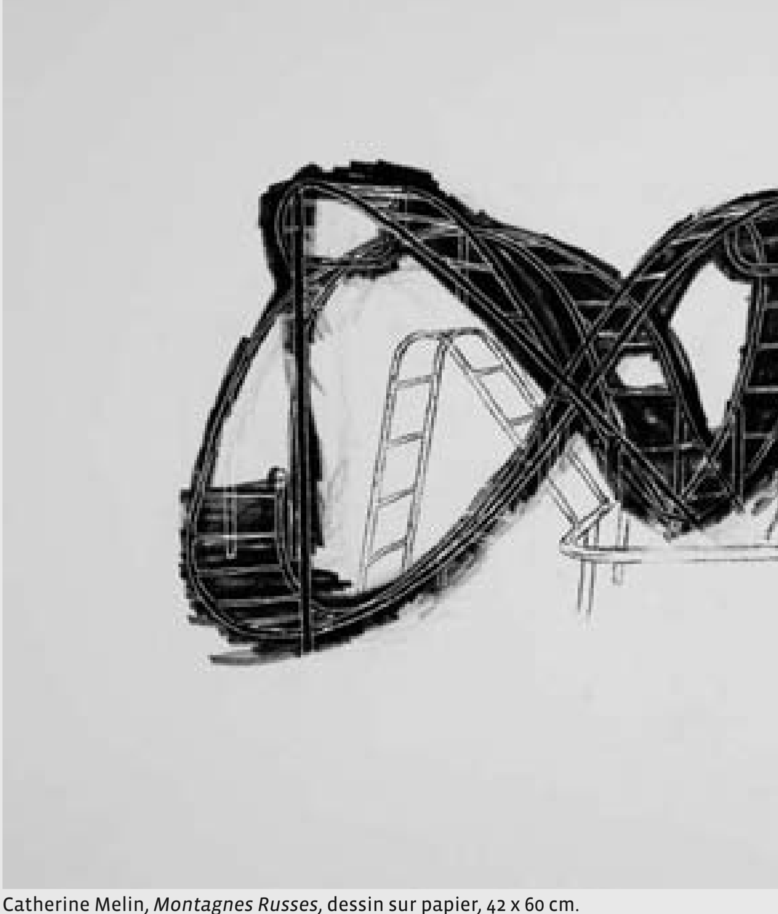
→



Catherine Melin, *Montagnes Russes*, dessins sur papier, 42 x 60 cm.



Catherine Melin, *Montagnes Russes*, vue d'exposition à l'Espace le Carré, Lille, 2010.



Catherine Melin, *Montagnes Russes*, dessin sur papier, 42 x 60 cm.

urbanites. During her residency she also made use of dancers and filmed children climbing on metallic playground structures. A dance venue for the former and a playground for the latter: Catherine Melin seeks to encompass the different manners in which a single environment can be experienced.

The artist is accustomed to taking advantage of an exhibition space by creating landscapes on site. But, in an exception that confirms this rule, she confronts the viewer of the show at the Espace le Carré with drawings depicting urban parks and yards in Russia. To enable the spectator to make his or her own connection and to understand the colourful architecture of the playground furniture, she displays a large number of metal sculptures painted yellow, blue, red and green, and arranges them to interact with videos shot in the same locations. The visitor, used to encountering this type of structure out in the open, circles around the sculptures with an almost irrepressible urge to touch or handle them. Catherine Melin confronts us with our own childhood memories and reflexes. The boundary between art and everyday life becomes very tenuous in her work. Moreover, the physically compelling design of the exhibition plays on the complexity of the sculptures. One in particular is boldly arranged around a pillar in the room to produce a direct contrast between the two types of structure. A real intermixing and interweaving of arts mark the Espace le Carré exhibition. The videos develop the idea of movement. The sculptures invite a bodily involvement with the venue's architecture. The two-dimensional drawings play on perspective.

At artconnexion, where the sequel to the show can be seen, Catherine Melin shows three mural drawings that reinvent space. One last coloured structure, a childlike sculpture consisting of a single chair on a metallic tubular extension, makes its presence felt in the middle of the exhibition space. Surrounded by the gallery's volume redefined through Melin's work, the viewer is caught up in a nexus of perspectives. The remarkable thing about the *Montagnes Russes* exhibition is the multiple way it plays on the notion of a path or circuit.[1] By imagining an exhibition hinging on the central concept of a circuit, Catherine Melin has achieved a *mise en abîme* of her own work. The idea of the circuit extends to the viewer's tour of the exhibition space, including his or her perception of each sculpture. And when our eyes roam over the perspective lines of Melin's graphic work they too follow paths. Lastly, the viewer is obliged to make a final circuit in order to grasp the exhibition project as a whole, since it unfolds simultaneously in two different locations. He or she moves through the city on the way either to the artconnexion show on Rue du Cirque or to the Espace le Carré.

Catherine Melin's work is fleshed out with encounters in the same way that the self is built up through contact with others. At least that is the message conveyed by this dual exhibition resolutely centred on a world filled with motion and excitement. ■

_1 "Parcours" in French, hence the Russian expression *parkurs* (translator's note).



acrobatiques, donnent une autre dimension à l'espace collectif. Catherine Melin s'aperçoit qu'en se réappropriant l'espace, à travers la danse et les figures qu'ils exécutent dans ce mobilier urbain, ces jeunes russes mettent en valeur l'architecture et dans ce cadre font écho à ses propres recherches plastiques. Elle découvre, au fil de ses discussions, que le phénomène des « parkours » est aussi apparu en France. Créé par David Belle, cofondateur du groupe Yamakasi, ce mouvement, appelé également « art du déplacement », fit l'objet d'un film scénarisé par Luc Besson en 2001. En Russie, en 2008, de nombreuses publicités promeuvent ce mode de vie.

Cette rencontre entre l'artiste et les jeunes russes est le point de départ de l'exposition *Montagnes Russes*. Lors de sa résidence, elle a par ailleurs fait appel à des danseurs et a filmé des enfants en train d'évoluer dans les structures métalliques. Espace de danse pour les uns, espace de jeux pour les autres – Catherine Melin tente de comprendre les différentes façons dont un même environnement peut être appréhendé et utilisé.

L'artiste a l'habitude d'exploiter l'espace d'exposition en réalisant des paysages *in situ*. Cependant, une fois n'est pas coutume, à l'Espace le Carré, le public est confronté à des dessins représentant ces squares russes. Pour permettre aux visiteurs de créer des connexions mais aussi de saisir ces architectures colorées, l'artiste a réalisé un grand nombre de sculptures en métal, peintes ensuite en jaune, bleu, rouge et vert et les a fait interagir dans l'espace aux côtés de vidéos tournées dans ces même squares. Le visiteur, confronté habituellement à ce type d'architecture en extérieur, tourne autour des sculptures avec l'envie presque irrépressible de les toucher, de les manipuler, de monter dessus. Catherine Melin nous met face à nos souvenirs, à nos réflexes d'enfants. La barrière entre art et quotidien est alors très faible. De plus, la scénographie appréhendée de manière sensible joue avec la complexité des sculptures ; l'une d'elles est même audacieusement disposée autour de l'un des piliers de la pièce, confrontant directement les deux architectures. Il y a dans l'Espace le Carré un véritable mélange et entrecroisement des arts. Les vidéos développent l'idée du mouvement, les sculptures appellent le corps à intervenir à son tour dans l'architecture du lieu. Les dessins bidimensionnels jouent avec la perspective.

Chez artconnexion, où l'on peut voir la suite de l'exposition, Catherine Melin a exécuté trois dessins muraux qui réinventent l'espace. Au centre, une dernière structure colorée, sculpture enfantine composée d'un siège unique prolongé par un tube métallique, habite la salle. Enveloppé dans cet espace redessiné par l'œuvre de Catherine Melin, le public est pris dans le jeu de la perspective. L'exposition *Montagnes Russes* a ceci d'extraordinaire qu'elle développe l'idée de parcours de manière multiple. Catherine Melin, en concevant cette exposition dont le sujet premier est le parcours, réalise une mise en abîme de son propre travail. Cette idée fil conducteur se poursuit jusque dans les chemins qu'on emprunte dans l'espace d'exposition. Le parcours est aussi corporel lorsque les yeux sillonnent les perspectives dans l'œuvre graphique. Enfin, les visiteurs doivent réaliser un dernier parcours pour pouvoir appréhender l'intégralité du projet puisque, l'exposition se situant dans deux lieux distincts, ils doivent se déplacer dans la ville, parcourir les rues pour arriver soit rue du Cirque, chez artconnexion, soit à l'Espace le Carré.

Le travail de Catherine Melin s'étoffe de rencontres tout comme un être se constitue au contact des autres, c'est du moins ce que transmet cette exposition définitivement axée autour d'un monde en mouvement et en effervescence.

●

EWA MAIZOUÉ
Étudiante en Master 1 Culture,
Création artistique et développement
du territoire, ULCO, Dunkerque

Catherine Melin, *Montagnes russes*
artconnexion, Lille, du 23 avril au 29 mai 2010
Espace le Carré, Lille, du 23 avril au 6 juin 2010
www.artconnexion.org

SÉBASTIEN BISET

PHASE III
Art as an Expression of Power

In May 2010, part of the Maison Folie in Mons was taken over by a project asserting a "pragmatic desire for totality". At first glance, it appeared rather obscure, complex and all-embracing. On the evening of 19 May, the public were invited to step inside its confines. At its centre, a huge circle of computers, facing outwards, with broken up bits of texts on their screens. Inside the circle, various people with laptops, sequencers, generators, radios, instruments, a brewing vat and acoustic objects. Here and there, on the side walls, videos and manipulations of images in real time. Centred on the circle, but outside it, a poet seated in front of a low table, in a halo of light. He introduced the 'megalomaniac' project entitled *PHASE III*, consisting of "conceptions of video games" on a human scale, which was invented by several "experimental artists" somewhere near Mons in the months preceding this event. These games, he explained, were conceived for young people attracted to "games of destruction, the sinister and trash". They were created in collaboration with young students studying "sciences that were ultra-harsh, ultra-rational and ultra-radical in their reasoning" ("not believing in the real, but in the *structures* that govern the real"). The notion of the speculative story is absolute. From anecdote, he slips poetically, darkly and with humour, towards a philosophical fable about the worst aspects of our era. The relationships between real and virtual are forged, fiction reinforcing the commonplace, and the commonplace emerging magnified, expanded. The experiment is complete. Thick smoke then filled the space, removing all bearings, while the poet's voice alternated with very loud noises and music. Flickering lights further distorted people's perceptions. The project's space has been conceived with remarkable dedication as a temple of speculation / situation, circular and outwards looking – the Stonehenge of experimental, subjective art as a form of release – shamans of the new era. The performance shifts towards a hyper expressive jumble of noise. It's an apology for purpose, but "not so much for terms as for projects, intentions and processes". As the writer Manuel Fadat wrote, in support of performance: "To use classical terms, there was something akin to a theatre of signs and forces taking place – I mean force in the sense of energy. For they were catalysts of something bigger than themselves (...) They speculated in order to sequence, structure, address, *programme* and create the conditions to enable the emergence of a spirit of place. This island, boat, caravel, skiff bobbing up and down on the sea of feelings was the means through which the group on board told of the storm".

This was the essence of the first intervention of *PHASE III*, an interdisciplinary group performance originally initiated by several artists from the Hainaut region (Charleroi, Le Roeulx) and Brussels. The experiment was subsequently repeated, on other occasions and in different circumstances, beginning with La Bellone (Brussels), the same month, employing an alternative form. Although it was started by one artist (Sébastien Rien) around whom other participants with complementary skills gravitated (noussommesquatrevingt ('weareeighty'), Sébastien Biset, Antoine Boute and Jean DL, among others), those involved varied according to the particular situation. *PHASE III* is therefore not a group but a group of collective processes. As for the action itself, no matter what the circumstances, it was heteromorphous and timeless, systematically unfurling at different times, adapting its form to the set-up and strategy adopted. While it most frequently appears to be a multimedia environment performed in real time, the project always takes root in the immediate context, deliberately choosing to be contextual, reflexive and situational.



Performance *Phase III* (Sébastien Rien, Sébastien Biset, Antoine Boute, noussommesquatrevingt, Jean DL, Manuel Fadat), Maison Folie, Mons, mai 2010 © Sébastien Rien.

PHASE III

L'Art comme expression de la puissance

En mai 2010, un espace de la Maison Folie à Mons se voyait investi par un projet revendiquant un « désir pragmatique de totalité ». Il apparaissait de prime abord obscur, complexe et total. Le soir du 19 mai, le public était invité à pénétrer l'environnement. Au centre de l'espace, un immense cercle d'ordinateurs dont les écrans, tournés vers l'extérieur, dissolvent des textes. Dans le cercle, quelques personnes munies de *laptops*, de séquenceurs, de générateurs, de radios, d'instruments, d'une cuve de brassage, d'objets acoustiques. De part et d'autre, sur les murs latéraux, des vidéos et des manipulations d'image en temps réel. Centré sur ce cercle, mais hors de lui, un poète est assis devant une petite table, dans un halo de lumière. Il présente le projet « mégalomaniaque » *PHASE III* : initié par quelques « artistes expérimentaux », celui-ci consiste en des « conceptions de jeux vidéo » d'échelle humaine, inventés à même la ville de Mons les mois précédant cet événement. Ces jeux, nous explique-t-il, étaient conçus à destination d'une jeunesse attirée par « le destroy, le glauque, le trash ». Ils furent élaborés en collaboration avec de jeunes étudiants en « sciences hyper dures, hyper rationnelles, hyper radicales dans leur rationalité » (« ne croyant pas au réel, mais aux *structures* qui régissent le réel »). La dimension du récit spéculé est totale. De l'anecdote, il glisse poétiquement, avec humour et noirceur, vers un conte philosophique sur le pire de notre époque. Les rapports entre réel et virtuel se tissent, la fiction renforçant l'ordinaire, l'ordinaire en sortant grandi, dilaté. L'expérience est totale. Une épaisse fumée emplit l'espace, les repères s'estompent, la voix du poète alterne avec des moments musicaux et bruitistes d'une réelle intensité. Des clignotements de lumières altèrent encore davantage les perceptions. L'espace, dont

→

→

The content itself is determined by the specific situation of each project – the place, environment, circumstances or subject determining the work to be undertaken in a particular way. Situations are invented and conjectures made in accordance with them. The show, which is frequently a performance, consists of producing or giving form to the project's initial work and thinking. Consequently, the situation determines the project's approach as much as its content, necessarily reappraising all the while through specific, contextual arguments and forms. The project is therefore fundamentally circumstantial.



Phase III, La Bellone, Bruxelles, 28 juin 2010.

Phase III, Cinéma Nova, Bruxelles, 12 décembre 2010.

As for the project's approach, frequently conceived as a multimedia environment, it transgresses borders, decompartmentalising disciplines (poetry, music – sound art, digital art, video, web art, photography, writing, performance art, theory). Visual artist, computer artists, musicians, videodirectors, performers, graphic artists, poets, theoreticians… The work is collective, to different degrees.

The experiment was prolonged into September with a performance in the Brussels Congrès train station in the form of an exhibition of the work of Sébastien Rien, enlightened by contributions from the poet Antoine Boute and me. In December, the project was presented at the Cinéma Nova, providing an opportunity to explore the theme of "thought police" and "convivial police", echoing both George Orwell's predictive novel *1984* and the topic of the moment (the boom of social networking, WikiLeaks etc). *PHASE III* has also spread into France, with various interventions planned in Lille, Dunkerque, Reims and Toulouse during 2011.

It is important to stress the inclusive-participative aspect of this project, as well as its critical-political aspect, while distinguishing it from current experiments with political, social and interactive digital art. For this approach, in some circumstances, seeks to incorporate the spectator in the action as an all-encompassing environment. Where the performance takes place is therefore seen as a laboratory, while its organised form is perceived as a space for experimentation. The *Phase III* experience, as a working process, is itself all-encompassing in so far as it does not wish to be external to life's general sphere. The project insists upon its experimental and pragmatic value. The contextual aspect, created in accordance with its circumstances, shows that art is both a means of harnessing the wider trend for live experimentation so that it features in the overall process of life, and proof of this process in so far as Man uses the materials and energy offered to him with the aim of expanding his own life. In addition to an all-encompassing desire to reflect the world as it appears to us, a project such as this invents and nurtures an equal number of processes, from *speculation* to *situation*, from personal experience to the production of emancipatory micro-stories, reminding us of the necessity to conceive art *in the act of creation*, in the throes of experimentation.

Although pragmatic, *PHASE III* is essentially critical/political and military/tactical. It is critical/political in that it favours a place with potential, similar to a sharing of the tangible. It puts forward an argument in the form of poetic



Performance *Phase III* (Sébastien Rien, Sébastien Biset, Antoine Boute, noussommesquatrevingt, Jean DL, Manuel Fadat), Maison Folie, Mons, mai 2010 © Sébastien Rien.

l'investissement est perceptivement surprenant, se conçoit comme un temple de la spéculation / situation, circulaire et projeté ; le Stonehenge de l'art expérimental, vécu, exutoire – des chamans de l'ère nouvelle. La performance vire vers un magma *noise* et hyper expressif. Elle est une apologie des fins, mais « moins des termes que des projets, des desseins et des procès ». Comme l'écrivait Manuel Fadat, en aval de la performance : « Pour le dire de manière classique, il y a eu quelque chose comme un théâtre de signes et de forces qui s'est constitué ; j'entends force au sens énergétique. Car ils étaient catalyseurs d'une affaire plus grande qu'eux. (…) Ils spéculèrent pour séquencer, structurer, s'articuler, *phaser* et créer les conditions de possibilité de l'émergence d'un esprit du lieu. Cette île, cette barque, cette caravelle, cet esquif balancé sur la mer des affects fut le filtre au travers duquel le collectif embarqué pu dire la tempête ».

En cela consistait la première intervention de *PHASE III*, projet performatif, interdisciplinaire et collectif, originellement initié par quelques artistes de la région hainuyère (Charleroi, Le Roeulx) et de Bruxelles. L'expérience fut réitérée ensuite, à d'autres occasions, en d'autres circonstances – à commencer par La Bellone (Bruxelles), le même mois, sous une configuration différente. Bien qu'initié par un artiste (Sébastien Rien) autour duquel gravitent des intervenants complémentaires quant à la pratique (noussommesquatrevingt, Sébastien Biset, Antoine Boute, Jean DL, entre autres), les participants à l'action varient selon la situation dans laquelle s'inscrit celle-ci. *PHASE III* n'est donc pas un collectif mais un ensemble de *processus* collectifs. Quant à l'action, quelles qu'en soient les circonstances, elle se veut hétéromorphe et temporelle, se déroulant systématiquement en plusieurs temps et adaptant sa forme aux situations d'implantation et selon les stratégies retenues. Bien que sa monstration le présente le plus souvent comme un environnement multimédia performé en temps réel, ce projet prend à chaque fois racine dans les contextes immédiats – il se veut par conséquent contextuel, réflexif et situationnel.

Le contenu est lui-même déterminé par la situation qu'investit le projet. Un lieu, un environnement, des circonstances, une thématique orientent le travail qui s'élabore à chaque fois de manière spécifique. En relation à eux, des situations sont inventées, des spéculations sont amorcées. En aval, la monstration, souvent performative, consiste en la mise en forme ou la configuration formelle du travail et de la réflexion opérés dans un premier temps. Par conséquent, la situation détermine autant le dispositif que son contenu, obligeant ceux-ci à s'inventer au travers de propos et de formes spécifiques et contextuelles. Le projet est donc fondamentalement circonstanciel. Quant au dispositif, souvent conçu comme un environnement multimédia, il transgresse les frontières et décloisonne les disciplines (poésie, musique – art sonore, art numérique, vidéo, net art, photographie, écriture, performance, théorie). Plasticiens, artistes du numérique, musiciens, vidéaste, performers, graphistes, poète, théoricien… Le travail est collectif à des degrés variables.

L'expérience s'est prolongée en septembre au travers d'une intervention à la gare de Bruxelles Congrès, sous la forme d'une exposition de Sébastien Rien*, éclairée par les interventions du poète Antoine Boute et de Sébastien Biset. Le Cinéma Nova accueillit le projet en décembre, l'occasion pour celui-ci de travailler sur la thématique de la « police de la pensée » ou de la « police conviviale », en écho au roman d'anticipation de George Orwell, *1984*, et à l'actualité du

→

→



Phase III, La Bellone, Bruxelles, 28 juin 2010.



Phase III, La Bellone, Bruxelles, 28 juin 2010.

and theoretical speculations, for example, which form part of the visual aspect of the performance. It is a place for words, which are perceived as critical, since it permits conflict between the different methods of perception. The project also has a 'military' aspect in that it expresses a desire to deploy – deploy desire, power, strength and energy. This desire to expand gives the project its polymorphous-cum-imitative character, for it has to be ironically opportunist, for tactical reasons: a place, situation or subject suffice to generate a new *PHASE III* deployment (seeks to introduce its experiment into revived contexts and, in so doing, comes close to a territorial study: it surveys its physique as much as the feelings and memories attached to it). Resulting from a culturally strategic-tactical approach, the project is naturally organic for it is brought to life by internal forces in relationship with external circumstances. The deployment of force arises from a desire for power that pushes the project to free itself of the codes, rules, principles and expectations of the art world in order to act directly upon reality. Although political, it is never simply or superficially interactive like some contemporary creativity. The project has a definite sense of involvement and openness in so far as its ability to adapt to circumstances enables it to include these in its configuration and consequently be at the centre of social action, as part of a desire to view art as part of the process of existence.

Lastly, various projects involving the core of *PHASE III*'s participants reveal an approach similar to the systemic one – a philosophy used by contemporary science for research, consisting of replacing specific analysis of each element of a whole with a conception of the whole that takes into account the existing relationships between each of these elements, favouring the growth and synergy of methods and disciplines (it is therefore not surprising to learn that *PHASE III* collaborates with biologists, aquarists, botanists, architects, dancers, and theoreticians of all kinds). The systemic approach is based on four essential concepts (interaction, seeing things as a whole, organisation and complexity), and gives new meaning to the notion of system (in fields as varied as biology, physics, cognitive science, art, social systems, economics and politics), allowing us to face our fundamental, global problems while, at the same time, bringing about a reform of the way we think. *PHASE III*'s work is centred around and echoes these systems in an attempt to express the organic power of its practice. ■



Phase III, Bruxelles Congrès, 23 septembre 2010.

moment (essor du *social networking*, WikiLeaks, etc.). C'est également en France que se répand *PHASE III*, puisque différentes interventions ont été programmées tant à Lille qu'à Reims (« Chemin Numériques #4 ») ou à Toulouse (« Empreintes Numériques #5 : De l'évaporation de la notion d'auteur »), notamment, au cours de l'hiver et du printemps 2011.

Soulignons la dimension inclusive-participative mais aussi critique-politique qui caractérise ce projet, tout en le distinguant des expériences actuelles de l'art politique, social, voire numérique interactif. Le dispositif, en effet, cherche en certaines circonstances à englober le spectateur dans l'action, en tant qu'environnement total. Le lieu de la monstration est ainsi pensé comme un laboratoire, tandis que la forme configurée se conçoit comme un espace à expérimenter. L'expérience *PHASE III*, en tant que processus à l'œuvre, est elle-même totalisante en ce qu'elle ne se veut pas extérieure au champ global de la vie. Le projet insiste sur sa valeur expérimentale et pragmatique. Le travail contextuel, pensé selon les circonstances, montre que l'art est à la fois une façon de *mettre à l'œuvre* le mode général de l'expérience vivante, de sorte qu'il est préfiguré dans le processus total de la vie, et une preuve de ce processus, du fait que l'homme emploie les matériaux et les énergies qui s'offrent à lui dans l'intention d'élargir sa propre vie. Au-delà d'une volonté totalisante de refléter le monde tel qu'il s'offre à nous, un tel projet invente et alimente autant de processus, entre *spéculations* et *situations*, entre pratique vécue et production de micro-récits d'émancipation, rappelant la nécessité de penser l'art *en acte*, dans la dynamique vivante de l'expérience.

S'il est pragmatique, *PHASE III* est fondamentalement critique/politique et militaire/tactique. Il possède un caractère critique/politique en ce qu'il favorise un lieu potentiel, identifiable à celui d'un partage du sensible. Il énonce un propos – sous forme de spéculations poétiques et théoriques, par exemple, qui participent de la configuration du dispositif plastique. Il est le lieu de la parole et se conçoit dès lors comme critique, puisqu'il permet le conflit des régimes de sensorialités. Le projet possède par ailleurs un caractère « militaire » dans le sens où il est une manifestation d'un désir de déploiement – déploiement du désir, de la puissance, des forces, des énergies. Cette volonté d'expansion confère au projet son caractère polymorphe voire mimétique car il doit être ironiquement opportuniste pour des raisons tactiques : un lieu, une situation, une thématique suffisent à engendrer un nouveau déploiement *PHASE III* (*PHASE III* cherche à implanter son expérience dans des contextes renouvelés et, par là, relève souvent d'un travail sur le territoire – il sonde tant sa plastique que les affects et les mémoires qui lui sont liés). Relevant d'une conception culturellement stratégique-tactique, le projet est naturellement organique car il s'anime par des forces internes en relation avec les circonstances extérieures. Le déploiement de force relève d'une volonté de puissance qui pousse le projet à s'émanciper des codes, des règles, principes et attentes du monde de l'art pour agir à même la réalité. S'il est politique, il n'est jamais simplement et superficiellement interactif à l'image d'une certaine création contemporaine. Le projet tient d'une réelle dimension participative et d'ouverture dans la mesure où, par son caractère d'adaptation aux circonstances, il inclut celles-ci dans sa configuration et s'inscrit par conséquent au cœur de l'agir social, dans une volonté de penser l'art dans la dynamique vivante de l'existence.

Enfin, différents projets auxquels travaille le noyau dur de *PHASE III* révèlent une attitude proche de l'approche systémique, philosophie de recherche propre aux sciences contemporaines consistant à substituer à l'analyse spécifique de chaque élément d'un ensemble (système) une conception de l'ensemble en envisageant les relations existant entre chacun de ces éléments, favorisant le croisement et la complémentarité des approches et disciplines (il n'est dès lors pas étonnant que *PHASE III* travaille actuellement en collaboration avec des biologistes, des aquariophiles, des botanistes, des architectes, des danseurs, des théoriciens de tous bords, etc.). La systémique, se fondant sur quatre concepts fondamentaux (interaction, globalité, organisation et complexité) et donnant un sens inédit à la notion de système (dans des domaines aussi variés que la biologie, la physique, les sciences de la cognition, l'art, les systèmes sociaux, économiques et politiques), est une méthodologie permettant d'affronter nos problèmes fondamentaux et globaux en opérant dans le même temps une réforme de la pensée. C'est au cœur et à l'image de ces systèmes qu'opère *PHASE III*, dans une tentative d'expression de la puissance organique de sa pratique. ●

SÉBASTIEN BISET
Docteur en histoire de l'art, chef de projet Archipel (www.archipels.be), membre fondateur des associations (SIC) et MNÓAD.

* En 2011, Sébastien Rien (www.sebastien-rien.be) a été accueilli en résidence et exposé à la malterie (Lille, www.lamalterie.com) et à la Maison d'Art Actuel des Chartreux (Bruxelles, www.maac.be).

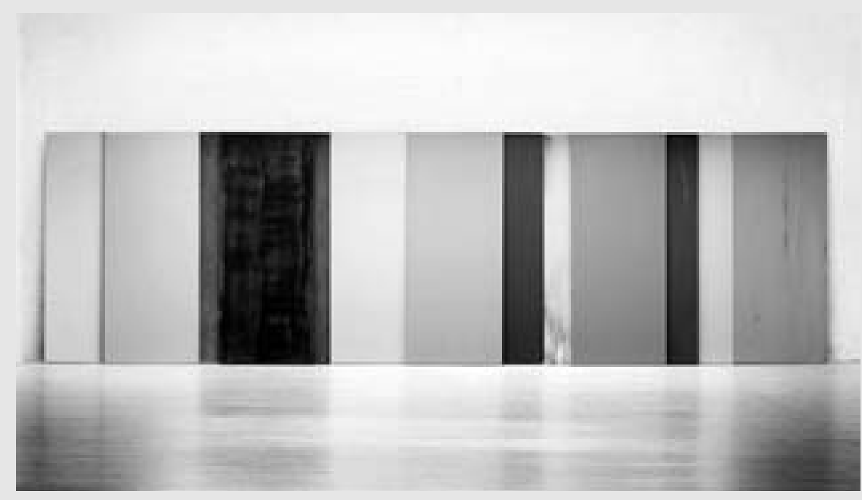
PHASE III
Mai 2010 - Maison Folie, Mons - http://maisonfoliemons.be
La Bellone, Bruxelles - www.bellone.be

KATIA SCHNELLER

The Doors

In conversation with David Marchandise

David Marchandise (born in 1975) first made a name for himself in 2010 during *Canvas* at Bozar and *Art Contest* at the Black Box Gallery, two highly selective Brussels' shows, when Jan Hoet rated him as one of the three most promising Belgian artists. Having trained as a painter in Paris and New York, he moved to Brussels where he has developed an art combining abstract painting, installation and performance.



David Marchandise, *13 DOORS*, ensemble de treize portes peintes, technique acrylique et huile, (13 x 201,5 x 83 cm), 2010, présentées lors de Art Contest à la Black Box Gallery, Bruxelles, 2010.

Katia Schneller: *Could you tell us about the work you exhibited at* Canvas *and* Art Contest?

David Marchandise: For *Canvas*, I brought to fruition an idea that had been developing in my mind over the past two years: a play on the Belgian flag and national identity. The colours of the flag appeared on four doors. The performance *Freedom from the Known* consisted of two parts: during the first part, the flag's pattern slowly appeared and then disappeared through a game of moving doors. The public was then invited to manipulate the doors as it saw fit. At present, our country is undergoing major changes and everyone can participate in this development by giving free rein to his interpretation of events. The title is inspired by the book of the same title by the Indian philosopher Krishnamurti (1895-1986), who explains that in order to extricate oneself from a conflict, be it personal, political or economic; you have to stop looking at the past, and rid yourself of your beliefs and prejudices. You have to look to the future and welcome the unknown which always brings new solutions.

For *Art Contest*, I showed *13 DOORS*, a group of thirteen doors that brought to mind the colours of spring and everything that the advent of the good weather awakens in us. Yet again, the performance was in two parts. During the first part, I appeared through a door in the wall where the doors were placed in three piles. Within the space of a minute, I revealed the colours and then disappeared again through the door. Then, during the private view, I appeared once again and muddled the doors randomly like a pack of cards.

KS: *Why did you choose to paint on doors?*

DM: I spent a long while searching for a surface that would technically match different ways of applying paint. In 2004, I had used a series of hardwood panels that could be inverted like pieces of a puzzle. I went back to using canvas before starting to paint on doors in 2007. It's a surface that is cheap, completely smooth and ready to work on. I've always enjoyed working with formats that are slightly taller and/or wider than the average human being. They are easily moved and stacked, two qualities I find interesting.



David Marchandise, *13 DOORS*, ensemble de treize portes peintes, technique acrylique et huile, (13 x 201,5 x 83 cm), 2010, présentées lors de Art Contest à la Black Box Gallery, Bruxelles, 2010.

The Doors

Entretien avec David Marchandise

David Marchandise (né en 1975) s'est fait remarquer lors des concours bruxellois très sélectifs *Canvas* à Bozar et *Art Contest* à la Black Box Gallery en 2010*. Jan Hoet l'a à cette occasion classé dans son top 3 des jeunes artistes belges les plus prometteurs[1]. Après une formation en peinture à Paris et à New York, il s'est installé à Bruxelles où il a développé une pratique alliant peinture abstraite, installation et performance.

Katia Schneller : *Peux-tu revenir sur les œuvres que tu as présentées lors de* Canvas *et* Art Contest *?*
David Marchandise : Pour *Canvas* j'ai concrétisé une idée qui avait germé au cours de ces deux dernières années : un jeu sur le drapeau belge et l'identité nationale. Les couleurs du drapeau se déclinent sur quatre portes. La performance *Freedom from the Known* se passe en deux temps : au cours de la première partie, par un jeu de déplacement des portes, je fais lentement apparaître puis disparaître le motif du drapeau. Le public est ensuite invité à manipuler les portes comme bon lui semble. Notre pays connaît actuellement des changements profonds et chacun peut participer à cette évolution en laissant libre cours à son interprétation. Le titre est inspiré du livre éponyme du philosophe indien Krishnamurti (1895 – 1986) qui explique que pour sortir d'un conflit (personnel, politique ou économique) il faut arrêter de regarder en arrière, se débarrasser de ses croyances et préjugés. Il faut se tourner vers le futur et accueillir l'inconnu qui est toujours porteur de nouvelles solutions.
Pour *Art Contest*, j'ai montré *13 DOORS*, un ensemble de treize portes qui évoquent les couleurs du printemps et ce que le retour des beaux jours éveille en nous. Ici encore la performance se passait en deux temps. Lors de la première partie, j'apparaissais par une porte située sur le pan du mur où les portes étaient disposées en trois tas. En l'espace d'une minute je dévoilais les couleurs puis repartais par la porte. Ensuite, pendant le vernissage, je faisais à nouveau irruption et mélangeais les portes comme un jeu de carte, de manière aléatoire.

K. S. : *Pourquoi as-tu choisi de peindre sur des portes ?*
D. M. : J'ai longtemps cherché le support idéal qui répondait techniquement aux différentes manières d'appliquer la peinture. En 2004, j'avais utilisé une série de panneaux de bois durs que l'on pouvait intervertir avec l'idée sous-jacente du puzzle. Je suis repassé par la toile avant de commencer à peindre sur des portes en 2007. C'est un support bon marché, parfaitement lisse et prêt à l'emploi. J'ai toujours apprécié travailler sur des formats qui dépassent légèrement en hauteur et/ou en largeur l'envergure humaine. Elles sont facilement déplaçables et accumulables,

→

→




David Marchandise, *Freedom from the Known*, ensemble de quatre portes en bois peintes, acrylique, (4 x 201,5 x 83 cm), 2010, présentées lors de Canvas à Bozar, Bruxelles, 2010.

KS: ***Was the fact that it is a mass-produced object important?***
DM: I apply layers of colour to this mass-produced object. That's my way of making it different, of giving it importance and making it mine. So yes, it's important because it's a poetic way of rethinking our consumer habits.

KS: ***A door obviously brings to mind a threshold, and the passage from one place or dimension to another. This is all the more so with abstract painting.***
DM: Indeed, these doors suggest passages, be they mental, physical, temporal, spatial… Although I rid them of their functionality, they still symbolise the separation between two spaces. The verticality of doors links the sky and the earth and brings us back to our incarnation. Doors remind us that we live in a reality of which we are only partially aware. Other worlds exist, which we sometimes visit in our dreams, through our subconscience, and that can also be approached through the use of certain drugs or through meditation. This is what Aldous Huxley refers to in *The Doors of Perception* (1954). I often see my doors as the meeting point between the material and spiritual worlds, between the tangible and the intangible. Finding ourselves opposite something we neither know nor master is what, for me, makes abstraction interesting. We have no choice but to open up to this unknown, for nobody knows what tomorrow will bring. That's a beautiful metaphor of life.

KS: ***You've recently integrated performance into your work. Can you tell us about it?***
DM: Movement is the natural consequence of the game of door association. The possibilities in space are endless; performance allows this to be understood by showing a minute sample of these possibilities. It's a question of breaking down the distance between the work and the spectator and enabling him to understand that mistakes are not possible and that he too can move the doors as he wishes. As Duchamp said, the artist undertakes the first part of the creative process that the spectator completes by interpreting the work. I wanted to take this further by giving the spectator the freedom to transform the work.
If the doors represent something, I'll invent a sequence as was the case with the Belgian flag. If it's a question of an association of coloured doors travelling in space, that can be entirely improvised and random.

KS: ***You allow the spectators to manipulate the doors. What does that mean?***
DM: As I've already explained, the participative aspect is important. Things that are immobile are destined to die. A work of art is never finished; it is alive and constantly evolving. The spectator is invited to move the doors as he sees fit, depending on his desires and moods, and the space available. Just one condition is imposed: he must be entirely 'present', both physically and mentally; in other words, be fully aware of and responsible for his actions. Each colour corresponds to a personal experience linked to our senses. Furthermore, it's a relatively fragile work that must be handled with respect.
I've often been asked why I've never made a mechanical system to make moving the doors easier. There are several reasons for this. The first follows on from what I've just said in so far as this would limit the possibilities of movement in space. The second is that I refuse to nurture what I call the "Generation Next" with a new plaything which it would soon tire of because using and handling it had been facilitated to the point of no longer requiring any effort. People do several things at once, moving quickly on to the next thing offering a new design and increased functionality. My approach goes counter to this and aims at non-obsolescence.

KS: ***You call yourself "Paintist". Can you explain this term?***
DM: I'm not a great fan of categories! The term is a combination of 'Painter'





deux qualités que je trouve intéressantes.

K. S. : ***Le fait qu'il s'agisse d'un objet produit à la chaîne a-t-il de l'importance ?***
D. M. : J'applique sur cet objet fabriqué à la chaîne des couches de couleur. C'est ma façon de le rendre différent, de l'anoblir et de me l'approprier. Et donc oui c'est important car c'est une manière poétique de repenser nos habitudes de consommation.

K. S. : ***Une porte amène évidemment à penser au seuil, au passage d'un endroit ou d'une dimension à une autre, et ce d'autant plus lorsqu'il s'agit de peinture abstraite.***
K. S. : Effectivement ces portes suggèrent des passages, qu'ils soient mentaux, physiques, temporels, spatiaux, etc. Bien que je leur fasse perdre leur fonctionnalité, elles symbolisent toujours la séparation entre deux espaces. La verticalité des portes relie le ciel et la terre et nous ramène à notre incarnation. Les portes nous rappellent que nous vivons dans une réalité que nous connaissons partiellement. Il existe d'autres mondes que nous côtoyons parfois dans le rêve, à travers notre inconscient et que l'on peut également approcher par l'usage de certaines drogues ou encore par la pratique de la méditation. C'est ce dont parle Aldous Huxley dans les *Portes de la Perception* (1954). Il m'arrive souvent de voir mes portes comme les points de jonction entre le monde matériel et spirituel, entre le tangible et l'intangible. Se retrouver en face de quelque chose que nous ne connaissons pas ni ne maîtrisons constitue pour moi l'intérêt de l'abstraction. Nous n'avons pas d'autre choix que de nous ouvrir à cet inconnu car personne ne sait de quoi demain sera fait. C'est une belle métaphore de la vie.

K. S. : ***Tu as récemment intégré la performance dans ton travail. Peux-tu en parler ?***
D. M. : Le mouvement est la conséquence naturelle du jeu d'association des portes. Les possibilités dans l'espace sont illimitées ; la performance permet de le faire comprendre en montrant un infime échantillon des possibilités. Il s'agit de casser la distance entre l'œuvre et le spectateur et de lui faire comprendre qu'il n'y a pas d'erreur possible et qu'il peut lui aussi déplacer les portes comme il le souhaite. Comme le disait Duchamp, l'artiste réalise la première partie du processus créatif que le spectateur complète en interprétant l'œuvre. J'ai voulu aller plus loin en donnant la liberté au spectateur de transformer l'œuvre.
Si les portes représentent quelque chose, je vais mettre au point une séquence comme c'était le cas pour le drapeau belge. S'il s'agit d'une association de portes de couleur qui voyage dans l'espace, cela peut être complètement improvisé et aléatoire.

K. S. : ***Tu autorises les spectateurs à manipuler tes portes. Quel est le sens de cette démarche ?***
D. M. : Comme je l'ai expliqué précédemment, l'aspect participatif est important. Tout ce qui est immobile est voué à mourir. L'œuvre n'est quant à elle jamais terminée, elle est vivante, évolutive. Le spectateur en fonction de ses envies, de ses humeurs et de l'espace, est invité à déplacer les portes. Il existe cependant une condition : il faut être totalement, c'est à dire physiquement et mentalement, « présent »; cela veut dire agir en pleine conscience et responsabilité. Chaque couleur correspond à une expérience personnelle rattachée à nos sens. De plus c'est une œuvre relativement fragile qu'il faut manier avec respect.
On m'a souvent demandé pourquoi je n'avais pas créé un système mécanique pour faciliter le déplacement des portes. Il existe différentes raisons. La première découle de ce que je viens d'exprimer puisque ce serait limiter les possibilités de déplacement dans l'espace. La seconde est que je me refuse à nourrir ce que j'appelle la « Generation Next » avec un nouveau joujou dont on se lasse

→

→





David Marchandise, *Freedom from the Known*, ensemble de quatre portes en bois peintes, acrylique, (4 x 201,5 x 83 cm), 2010, présentées lors de Canvas à Bozar, Bruxelles, 2010.

and 'Artist'. I found the former simplistic and the latter too vast, too easily bandied about and often rather pompous. So I invented a term that defined an artistic practice where painting had a predominant role while blending ingredients as varied as the relationship between walls, floors, space and the use of objects.

KS: ***The Belgian art scene has received a lot of publicity over the past 30 years. Does being a 'Belgian artist' mean something to you?***
DM: I began training in Paris, then went back to Belgium before leaving for New York for three years. My culture and work are strongly influenced by American abstract art and the post WWII art scene there. I'm lucky to have come to this from a European perspective. Certain references are clearly seen in my work, such as, for example, that of Barnett Newman or Ellsworth Kelly (especially his latest developments). With hindsight, I feel as though I brought these influences into the 21st century with an aesthetic, contemplative pleasure that is adjustable, like a slightly ironic homage. It's at that level that I feel Belgian…

KS: ***Do you work with other artists?***
DM: With artist friends I have begun a poster project which will take place simultaneously in Rome, Stockholm, Brussels and Rio de Janeiro. We're waiting for good weather… Other than that, I've begun collaborating with a young therapist. We're experimenting with energy-giving works that make use of the therapeutic qualities of colour.

KS: ***What projects do you have in mind for the future?***
DM: I'm finishing four groups of six doors whose colours evoke the seasons and solicit our senses. Not only do they bring to mind nature's transformations, but also the changing temperatures, smells and tastes associated with each season.
I've also got a performance project for a public space which aims to point out what's happening in our country. I don't want to say any more about it except that it will happen in the not too distant future. I feel that it's important for artists to get out of their studios, to be in tune with reality by relating directly with the outside world.
I should leave my studio in a year's time. I will terminate the previous three years spent in this space with a circuit of doors evoking different passages of life realised with objects, labyrinths and corridors. The exhibition will start on 11/11/11. ■

– [1] Jan Hoet in "Mamma Mia, Wat is dat hier?", De Standaard, 12-13 May 2010, p. 48.

David Marchandise, *13 DOORS*, ensemble de treize portes peintes, technique acrylique et huile, (13 x 201,5 x 83 cm), 2010, présentées lors de Art Contest à la Black Box Gallery, Bruxelles, 2010.

tout de suite parce que l'utilisation et le maniement ont été facilités au point de ne demander plus aucun effort. On fait plusieurs choses à la fois, on passe à la chose suivante qui offre un nouveau design avec plus de fonctionnalité. Ma démarche va à l'encontre de cela et vise une non obsolescence.

K. S. : *Tu te dis « Paintist ». Peux-tu expliquer ce terme ?*
D. M. : Je n'apprécie pas spécialement les catégories ! Le terme est la conjonction entre « *Painter* » et « *Artist* ». Je trouvais le premier réducteur et le deuxième, trop large, souvent galvaudé voir pompeux. J'ai donc créé un terme qui définit une pratique artistique où la peinture occupe une place prépondérante et qui brasse des ingrédients aussi divers que le rapport au mur, au sol, à l'espace et l'utilisation d'objets.

K. S. : *La scène belge a été beaucoup promue ces trente dernières années. Cela signifie-t-il quelque chose pour toi d'être un « artiste belge ».*
D. M. : J'ai commencé ma formation à Paris ; je suis repassé par la Belgique avant de partir trois ans à New York. Ma culture et mon travail sont fortement influencés par l'abstraction américaine et ce qui s'est passé là-bas après la Seconde Guerre Mondiale. J'ai eu la chance d'approcher cela avec une sensibilité européenne. Certaines références sont évidentes dans mon travail comme par exemple Barnett Newman ou Ellsworth Kelly (spécialement dans ses derniers développements). Quand je regarde ma démarche avec un peu de recul, j'ai l'impression d'avoir fait rentrer ces influences dans le 21ème siècle avec un plaisir esthétique et contemplatif modulable, comme un hommage un tantinet ironique. C'est ici que réside ma belgitude...

K. S. : *Travailles-tu avec d'autres artistes ?*
D. M. : Avec des amis artistes, nous avons commencé un projet d'affichage qui aura lieu simultanément dans les villes de Rome, Stockholm, Bruxelles et Rio. On attend le retour des beaux jours... Sinon j'ai entamé une collaboration avec un jeune thérapeute. On expérimente des œuvres énergétiques qui exploitent les vertus thérapeutiques des couleurs.

K. S. : *Quels sont tes prochains projets ?*
D. M. : Je termine quatre ensemble de six portes dont les couleurs évoquent les saisons et sollicitent nos sens. On arrive à y percevoir non seulement la transformation de la nature mais aussi le changement de températures, des odeurs et des saveurs propres à chaque saison.
J'ai un projet de performance dans l'espace public pour marquer ce qui se passe dans notre pays. Je ne veux pas en dire plus mis à part que l'échéance se rapproche. Il est à mes yeux important pour un artiste de sortir de l'espace de l'atelier et d'être en phase avec le réel en agissant directement à l'extérieur.
Je devrais quitter mon atelier dans un an. Je clôturerai les trois années passées dans cet espace par un parcours de portes qui évoquera différents passages de la vie mis en scène avec des objets, des labyrinthes et des couloirs. L'exposition débutera le 11/11/11. ●

KATIA SCHNELLER
Professeur d'Histoire de l'art à l'École supérieure d'art et de design, Grenoble - Valence.

_* Vidéo des performances :
www.youtube.com/watch?v=yUk2049qwvE
& www.youtube.com/watch?v=3yS2Ororqf8
_1 Jan Hoet in « Mamma Mia, Wat is dat hier ? », *De Standaard*, 12-13 mai 2010, p. 48.

***Canvas* La Collection**
Du 6 mai au 6 juin 2010
Bozar, Bruxelles
www.bozar.be
Art Contest
Du 1er au 15 septembre 2010
Black Box Gallery, Bruxelles
www.artcontest.be/david-marchandise
www.davidmarchandise.com

RAYMOND BALAU

David De Beyter
Concrete Mirrors

Refined images*, which present built 'objects', often isolated in landscapes shrouded in mystery, unidentified, unreal, unrepresentable. Something invisible permeates the atmospheres where these constructions seem not so much forgotten as waiting indefinitely. Their shapes imply specialised functions, sometimes coded, at a scale which greatly exceeds that of their surroundings: their seeming randomness is as if determined by an abolished set of breaking distances, by an interrupted inspection. Even if no trace of activity is evident, the potential, however, is latent. The tension associated with these desolate landscapes, dithering between pre- and post-apocalyptic, possibly comes from an interaction, out of frame, between the constructions themselves. Secret links are guessed at between configurations arising from the geography of a convoluted machination, a heterotopical entity. The places occupied by these architectonic bodies – their functionalities imagined rather than understood – are out of sight, so far removed that access isn't even prohibited. Nevertheless, there emanates an impression of Michael Snow's *La Région Centrale* (film, 1971). This reference leads to another, by a sort of radical anachronism, for these territories and superstructures appear to have been left, as Jorge Luis Borges said "*to the inclemencies of sun and winters*"; except that, here, the very idea of season is suspended, with mists blurring the furthest with a strange persistence.

But what do these images tell us as an ensemble? What domains do they refer to, even if indirectly? Is there an inference to be made from bringing them together?



David De Beyter, *Radomes III*, 2010. Tirage couleur argentique contrecollé sur aluminium, châssis affleurant en bois, 82 x 103 cm. Production du Fresnoy - Studio national des arts contemporains 2010 et a bénéficié du soutien de La Fondation Lagardère.

Paradoxically, the project's coherence rests on the disparateness of its forms and on the diversity of its locations. These variables seem characteristic of a process of archiving, of an indexation and thus of a corpus. But there is no indication other than visual that specifies its nature, apart from the generic title *Concrete Mirrors*. No descriptions, no typology. One can always see, however, the slow effects of time and wind erosion. But this 'after', obviously, is also a 'before', since expectation takes precedence over abandonment. From these desolate environments, formed on a geological time scale, 'inhabited' by these precisely-shaped volumes made of resistant materials, emerges a contradictory impression, that eludes sterile zones and robustness. An impermanence, a fragility even. The enigma of these unidentified



David De Beyter, *Flying saucer*, 2010. Tirage couleur argentique contrecollé sur aluminium, châssis affleurant en bois, 110 x 140 cm.
Production du Fresnoy - Studio national des arts contemporains 2010 et a bénéficié du soutien de La Fondation Lagardère.

David De Beyter
Concrete mirrors

Des images soignées*, qui présentent des « objets » bâtis, le plus souvent isolés dans des paysages où plane une menace non identifiée, inactuelle, irreprésentable. Un invisible imprègne les climats où ces constructions semblent non oubliées mais dans une attente indéfinie. Leurs formes attestent d'usages spécialisés, parfois cryptés, à une échelle qui dépasse largement celle des conditions locales : leur apparent abandon est comme déterminé par des distances de sécurité abolies, par un contrôle interrompu. Si aucune trace d'activité n'est observée, un potentiel est cependant latent. La tension liée à ces paysages désolés, hésitant entre ante- et post-apocalyptique, viendrait peut-être d'une interaction, qui échappe à la prise de vue, de ces constructions entre elles. On devine des liens secrets entre des configurations ressortissant à la géographie d'une machination plurielle, hétérotopique. Les lieux où gisent ces corps architectoniques — dont on suppose les fonctionnalités sans les comprendre — sont à l'abri des regards, si éloignés de tout que l'accès n'en est pas même interdit. Il en émane tout de même une impression de « région centrale » (*La Région Centrale*, film, 1971). Et cette référence à Michael Snow[1] en appelle une autre, par une sorte d'anachronisme radical, car ces territoires et ces superstructures semblent laissés, comme disait Jorge Luis Borges, « à l'inclémence du soleil et des hivers » ; à ceci près que l'idée même de saison serait ici en suspens, des brumes légères estompant les lointains de manière étrangement permanente.

Mais que documentent ces images dans leur ensemble ? À quels domaines se réfèrent-elles, même indirectement ? Une inférence émanerait-elle de leur rassemblement ?

Paradoxalement, la cohérence du projet repose sur le disparate des formes et sur la diversité des sites. Ces variables seraient inhérentes à un travail d'archivage, à une indexation et donc à un corpus. Mais aucune information autre que visuelle, à part l'intitulé générique *Concrete Mirrors*, n'en spécifie la nature. Ni signalétique ni typologie. On voit bien, pourtant, toujours la marque de temporalités lentes et

→

→

objects stems perhaps from the essence of what 'animates' them (because they are not inert), and from the conditions of their creation – and hence their virtuality – reunited in what isolates and unites them at the same time: the framing which seems to situate them refers to an effective reverse shot, not made up of spatially opposed views but of the execution itself of these images. The immobility of the appearances and the hermeneutics thus initiated are the 'fixed' counterpoint of a transfer process that expurgates the landscapes and the constructions of all recognisable or factual elements in order to associate them by exploiting the resources of *mimesis*, in a learned to and fro between the analogue and digital, to end up at this illusion of deposed utopias and potential uchronias. Science-fiction without a storyline but not without memory, reverse anticipation, archaeology of defused modernity – the vision thus constituted, drawing from a 'futurist past' beyond all nostalgia, minutely details the desire of an emancipated expressivity of post-modern amalgams and of hyper-modern diffuse totalitarianisms. What has been featured in this work springs from an obscure anteriority, and what is being featured explores an uncertain to-become. What these images document is not unreality loaded with distorted references, but a methodical development of meaning based on assembling photographs in which relationships of space and time exist less in the restitution of a reality than in the constitution of a virtual existence. The monumental properties of the constructions presented in their deserted locations are not so much the result of artefacts as the literal expression of the ability of photography to mix collage with the plausible – which is not new. These images are out-and-out reassemblies, subject to the pitfalls of archives which are dependent on chance, but which, consequently, are open to the poetics of free associations capable of receiving in this inventory, or better still, in this taxonomy, not so much other forms as other imports… "that reside solely in the realm of the imagination" (Michel Foucault). That said, technical correctness resists the system and allows the images to retain a *de facto* autonomy, because each image is the product of research and scouting, sometimes highly specific, in order to associate two types of reality, that of documents and that of locations, in a fictitious relationship that the materiality of printing on photographic paper assigns to an implacable 'being there' – to a *presence*, a *present* even, founded in doubt about the irreversibility of time. What these photographs detail is that which holds what is intimately linked at a distance: to the illusory truth of an insert or blend is added the document (in a primary meaning, independent of the notion of a documentary), produced by hypothesis and valid in itself, inscribed in a heterogeneous series. That which escapes from formal mastery, with its supposed elsewhere, and assembles components with tangible origins, is precisely the premise upon which the oxymoron *Concrete Mirrors* hinges. What these documents reflect is a photographic process haunted by what dates all photographs: their discrepancy with what is represented. What is thus captured is a reality of the discontinuity between the sites and what is erected there, chronology frustrated by effacement, to a certain extent, of the telescoping of sources with no causal relationships nor spatiotemporal unity other than the apparent. ■



David De Beyter, Icosa, 2010. Tirage couleur argentique contrecollé sur aluminium, châssis affleurant en bois, 82 x 103 cm.
Production du Fresnoy - Studio national des arts contemporains 2010 et a bénéficié du soutien de La Fondation Lagardère.

_[*] Série de photographies *Concrete Mirrors*, production Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains, 2010. David De Beyter a participé en 2010 à l'exposition *Panorama 12 – Soft machine*, Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains.

_[1] Michael Snow a été présenté au Fresnoy – Studio national des arts contemporains du 10 février au 24 avril 2011 avec l'exposition monographique *Solo Snow*.



d'érosions éoliennes. Mais cet « après », à l'évidence, est aussi un « avant », car l'attente prime sur l'abandon. De ces environnements désolés, façonnés à l'échelle des temps géologiques, « habités » par ces volumes aux formes précises et aux matériaux résistants, émane une impression contradictoire, qui échappe aux zones stériles et à la robustesse. Une impermanence. Même une fragilité. L'énigme de ces objets non identifiés tient peut-être à l'essence de ce qui les « anime » (car ils ne sont pas inertes), et aux conditions de leur actualisation — donc de leur virtualité —, réunies dans ce qui les isole et les assemble à la fois : le cadrage qui semble les situer renvoie à un contrechamp effectif, non fait de vues spatialement opposées mais de la réalisation même de ces images. L'immobilité des apparences et l'herméneutique qu'elle initie sont le contrepoint « fixe » d'une procédure de transfert qui expurge les paysages et les constructions de tout élément reconnaissable, ou factuel, pour les associer en exploitant les ressources de la *mimésis*, dans un savant aller-retour entre analogique et numérique, pour aboutir à cette illusion d'utopies déchues et d'uchronies potentielles. Science-fiction sans récit mais non sans mémoire, anticipation à rebours, archéologie d'une modernité désamorcée, la vision qui se constitue ainsi, puisant à un « passé futuriste », au-delà de toute nostalgie, détaille minutieusement le désir d'une expressivité émancipée des amalgames postmodernes et des totalitarismes diffus hypermodernes. Dans ce travail, ce qui est figuré est issu d'une antériorité méconnue, et ce qui figure explore un à-venir incertain. Ce que documentent ces images, ce n'est pas un irréel chargé de références détournées, mais une élaboration méthodique de sens à partir du rassemblement de photographies où se situent des rapports d'espace et des rapports de temps, moins dans la restitution d'une réalité que dans la constitution d'une virtualité. Les propriétés monumentales des constructions présentées dans leurs emplacements déserts sont moins issues d'artefacts que la manifestation littérale des aptitudes photographiques à mixer collage et vraisemblance — ce qui n'est pas nouveau. Ces images sont des remontages de toutes pièces, sujets aux écueils de l'archive, qui est tributaire du hasard, mais en cela ouverts à une poétique des associations libres susceptible d'accueillir dans cet inventaire, mieux, dans cette taxinomie, moins d'autres formes que d'autres implantations… « qui n'ont leur site que dans l'imaginaire » (Foucault). Cela dit, l'habilité technique résiste au système et garde aux images une autonomie de fait, car chacune est le fruit de recherches et de repérages, parfois très spécifiques, pour associer deux types de réalités, celle des documents et celle des lieux, dans une relation fictive que la matérialité des tirages argentiques assigne à un irréductible « être-là », à une présence, voire à un présent fondé dans un doute sur l'irréversibilité du temps. Ce que détaillent ces photographies est ce qui tient une distance dans ce qui semble intimement lié : à la vérité illusoire de l'insert, de la mixtion, s'impose le document (dans un sens premier, indépendant de l'idée de documentaire), produit par hypothèse et valide par lui-même, inscrit dans une série hétérogène. C'est précisément dans ce qui échappe à la maîtrise formelle, avec son ailleurs supposé, dans ce qui assemble des composants à l'origine tangibles, que s'articule un propos désigné par l'oxymoron *Concrete Mirrors*. Ce que reflètent ces documents est un procès photographique hanté par ce qui date toute prise de vue par écart avec le représenté. Ce qui est ainsi capté serait une actualité de la discontinuité entre les sites et ce qui s'y trouve édifié, la chronologie déjouée par effacement, jusqu'à un certain point, du télescopage de sources sans rapports de cause à effet et sans unité spatiotemporelle autre qu'apparente. ●

RAYMOND BALAU
Architecte urbaniste, critique d'art et d'architecture
(AICA / SCAM, professeur à La Cambre – Bruxelles)

Panorama 12 – Soft machine
Le Fresnoy – Studio national
des arts contemporains, Tourcoing
Du 5 juin au 25 juillet 2010
www.lefresnoy.net
www.panorama12.net
www.daviddebeyter.com

CHRISTOPHE VEYS

Bisou Belette

A Refuge

Far removed from the world of politically-engaged utopias, the universe of Bisou Belette, a young artist from Burbure (near Béthune) who trained at the ESAPV in Mons (Belgium), nevertheless questions many aspects of today's society. In particular, those relating to hope, the survival of a world felt by many to be hostile, the position of women and the standardisation of their bodies.

Her work is the result of a sort of childish cosmogony that aims to recount the creation of a perfect world far from the trials and tribulations of a drab existence. A world coloured with sugary hues: candy pink, pistachio green, candy apple red… Harking from the grey North, she seeks to coat reality in a layer of syrup and sprinkle it with sequins. Its naivety is merely an appearance, however. Upon closer scrutiny, a certain solemnity can be observed. We are in an adult world peopled with longing, fear, sex and temptation, and it's up to us to partake or not.

Her œuvre is a sort of improbable mixture of Barbara Cartland and Nina Hagen. Thus, while love affairs form between the characters – the British writer is scarcely averse to such things – sex is frank, playful and joyful to the point of being extraordinary, as seen in the rainbow ejaculations of Jérôme, the fiancé – a recurring hero of Bisou Belette's mythology. Jérôme (a hare-man) is one of her few male characters. Moreover, he shares her gynaecium with the little boy with a moustache and a sailor's jumper whose name the artist says she does not even know. Women are therefore at the heart of her work: Mother rabbit, a central character in whom the artist confides many of her secrets; Granny Marthe, a protective figure; Mélanie Ravenswood (directly descended from the Phantom Manor show at Disneyland Paris) and her tragic fate, condemned as she is to relive her wedding day forever after her fiancé's suicide; Sainte Rose of Lima and her garland of flowers, to name but a few. Many of the figures peopling her work are both human and animal at the same time, illustrating the importance given by the artist to the animality of man as well as the humanity of animals. In this universe, reality and fiction overlap to overcome monsters but also, and perhaps most importantly, the loss of dear ones. With respect to this, the author writes in an introductory text to her work: "Nowadays, all we have to do is twirl the pompons on her nipples while shouting louder than death, so that the bitch won't ever come back to claim everything we love."

It's as if seeking refuge in fiction, as well as in tender, well-rounded bodies. A few months' back, while looking for a means of extending her practice beyond the two-dimensional plane, Bisou Belette decided to adopt an approach to performance linked to the neo-burlesque movement. She portrays Barbie depressed at having put on a kilo or so, or Snow White and her lost innocence. Fairytales and their Walt Disney equivalents are central to her work. For Bisou Belette, the Disneyfication of the world appears to be the perfect answer to all its ills. Clouds are our protective friends; stags parade not only their fine antlers but also their long necks; well-endowed women with sad rabbit heads proffer their heavy breasts; unicorns with multi-coloured horns accompany us on our perambulations. Recurring motifs in her work include sweets, sugar cane, cupcakes, and other objects synonymous with confectionery, as well as decorative details from the column capitals in Disneyland parks which are also found in many other instances, the most obvious being the

Bisou Belette, *Petit chaperon rouge.*

→





Bisou Belette
Un refuge

Bien loin des utopies politisées, l'univers de Bisou Belette, jeune artiste de Burbure (près de Béthune) formée à L'ESAPV de Mons en Belgique, interroge néanmoins bon nombre de sujets de notre société contemporaine. Particulièrement ceux liés à l'espérance, la survie dans un monde vécu par beaucoup comme hostile, ainsi que la place de la femme et la standardisation de son corps.

Son travail est le résultat d'une sorte de cosmogonie enfantine qui viserait à conter la création d'un univers parfait loin des vicissitudes d'une existence terne. Un monde coloré aux accents de gourmandises : rose bonbon, vert pistache, rouge pomme d'amour... Issue d'un Nord bien trop gris, elle cherche à enrober le réel d'une couche de sirop tendre et d'y poser quelques coulées de paillettes. La naïveté n'est pourtant qu'apparente. À y regarder de plus près, une certaine gravité reste présente. Nous sommes dans un monde adulte peuplé d'envies, de craintes, de sexes, de tentations mais libre à nous d'y goûter.

Son œuvre est une sorte de mélange improbable entre Barbara Cartland et Nina Hagen. Ainsi, si des idylles se nouent entre les êtres qui s'aiment – n'en déplaise à l'écrivain britannique – la sexualité est affranchie, ludique, joyeuse jusqu'à l'extraordinaire, en témoignent les éjaculations arc-en-ciel de Jérôme le fiancé, héros récurrent de la mythologie de Bisou Belette. Jérôme (homme lévrier) est l'un des rares personnages masculins. Tout au plus partage-t-il son gynécée avec le petit garçon à moustache et pull marin dont l'artiste dit qu'elle ne connaît pas son nom. Les femmes sont au centre de son œuvre : Maman lapin personnage central et interlocuteur majeur des confidences de l'artiste ; mamie Marthe figure protectrice ; Mélanie Ravenswood (venue en droite ligne de l'attraction Phantom Manor de Disneyland Paris) au destin tragique puisqu'elle est condamnée à vivre éternellement le jour de son mariage suite au suicide de son fiancé ; Sainte Rose de Lima et sa couronne de fleurs, pour ne citer que les plus importantes. Nombre de figures peuplant son travail sont tout à la fois humaines et animales. Une fusion affirmant chez l'artiste l'importance qu'elle accorde à l'animalité des hommes mais aussi à l'humanité des animaux. Dans cet univers, réalité et fiction s'entremêlent pour combattre les démons mais aussi et probablement surtout les pertes d'êtres chers. À ce propos, elle écrit dans un texte de présentation de son travail : « Maintenant on n'a plus qu'à faire tourner les pompons au bout de ses seins en hurlant plus fort que la mort, pour ne plus qu'elle revienne, cette salope, pour prendre tout ce qu'on aime ».

Bisou Belette, *Sainte Rose de Lima et les malheurs du monde.*

Il s'agit d'une sorte de refuge dans la fiction mais aussi du côté des corps tendres à la chair généreuse. À la recherche d'un prolongement de sa pratique au-delà de l'espace bidimensionnel, elle a décidé, il y a quelques mois, de mettre en œuvre une pratique performative liée au mouvement Burlesque. Elle y incarne une Barbie déprimée par la prise d'un kilo ou encore une Blanche Neige et son innocence perdue. Le conte de fée et sa version relue par Walt Disney sont pour beaucoup dans le projet de l'artiste. La disneylandisation du monde semble pour Bisou Belette une solution sublime aux maux du monde. Les nuages seraient nos amis protecteurs, des cerfs arboreraient non seulement leurs beaux bois mais aussi leurs sautoirs, des femmes généreuses à tête de lapin triste nous offriraient leurs seins lourds, des licornes à la ramure multicolore nous accompagneraient lors de nos promenades. Parmi les motifs récurrents de son œuvre retenons aussi les bonbons, les cannes à sucre, les cupcakes, autant d'objets synonymes de sucreries mais aussi détails ornementaux des chapiteaux de colonnes dans les parcs Disney. Walt que l'on retrouve par de nombreuses autres interventions dont la plus claire reste les oreilles de Mickey qui ornent les têtes des personnages comme autant de couronnes. Les nœuds dans les cheveux renvoient à l'imagerie de la petite fille modèle. Ils féminisent aussi les nuages et parfois même Jérôme qui porte alors un nœud papillon. Quant aux bandeaux de pirate, ils firent leur apparition suite à un ulcère de la cornée qui a manqué de coûter la vue à l'artiste. Elle exorcise dès lors la crainte de cette perte en affublant d'un bandeau, souvent pourvu d'une croix rouge, ses figures féminines.

→

Mickey Mouse ears worn like crowns by her characters. Hair tied up in bows evokes images of perfectly-behaved little girls. They also add a feminine note to the clouds, and even Jérôme is sometimes found wearing a bow-tie. As for the pirate headbands, they appeared after the artist had an ulcer on one of her corneas that nearly cost her her life. Ever since, she has exorcised her fear of this loss by decking her female figures out with headbands, frequently bearing a red cross.

Bisou Belette's painting is protean, mixing all manner of media. On the same canvas she may well combine oil, acrylic, watercolour, pencil, diluted feltpen and biro, all to harmonious effect. There are lots of drips, as the paint is usually very liquid. The artist herself refers to "dissipated" painting. Originally trained as an illustrator, she excels at drawing. And as her pencil sketches are especially delicate, you often have to pay particular attention to those details hidden beneath the paint layer such as bodies, faces, weeping males and so on.

The various elements populating her universe appear to have stepped straight out of an enchanted Walt Disney parade. Nonetheless, upon close inspection, it has a certain torpor similar to that found in fairytales. Her heroines are not gormless; they're determined. The young girls have fringes like Bettie Page, the mythical pin-up girl. Music is also important in Bisou Belette's work, drawing upon her different musical tastes, notably Pulp and The Cramps, and countless references dotting her paintings and drawings. Another key to this universe is found in the texts that feature in her work.

Bisou Belette's paintings, drawings and neo-burlesque performances invite us to immerse ourselves in a world where the mediocrity of reality no longer features. Everything is transcended by a childish imagination that is far from being angelically soppy. You can be sure that such a world will find a public with the foresight to avoid slipping up on its childish surface in order to plunge avidly into its deepest recesses. ■

La peinture de Bisou Belette est protéiforme, elle brasse l'ensemble des médiums. Sur une même toile s'entremêlent huile, acrylique, aquarelle, crayon, feutres dilués, stylos… Pour autant une sensation harmonieuse s'en dégage. Les coulées sont nombreuses, la peinture est le plus souvent très fluide. L'artiste parle même d'une peinture « dissolue ». Issue à l'origine du monde de l'illustration, elle excelle dans les tracés. Les jeux de crayonnés étant particulièrement sensibles, il est souvent nécessaire de porter attention aux détails cachés sous la couche picturale. On y perçoit des corps, des visages, des sexes masculins pleurant…

Les éléments qui peuplent son univers semblent tout droit sortis d'une parade enchantée d'une attraction Disney. Pour autant, l'univers est mâtiné d'une certaine torpeur comme le sont à y regarder de plus près des contes de fée. Ses héroïnes ne sont pas des gourdes, elles sont volontaires. Les jeunes filles possèdent toute une ressemblance capillaire avec la frange de Bettie Page. La mythique playmate rock'n'roll. La musique tient une part importante dans la pratique de l'artiste. Les toiles sont nourries par ses différents goûts musicaux en particulier Pulp et The Cramps. De nombreuses allusions rythment les différents tableaux et dessins. Une autre clef de cet univers réside dans les textes qui ponctuent ses productions.

Les tableaux, dessins et performances burlesques de Bisou Belette nous invitent donc à nous plonger dans un univers où la médiocrité du réel n'a plus de place. Tout y est transcendé par un imaginaire enfantin mais loin d'être angéliquement mièvre. Gageons qu'un tel univers rencontrera un public qui aura la clairvoyance de ne pas glisser sur cette surface enfantine mais plongera goulûment dans ses recoins les plus profonds. ●

CHRISTOPHE VEYS
Historien de l'art et commissaire d'expositions,
il enseigne l'histoire de l'art contemporain
à L'ESAPV de Mons.

***Inimaginable,* exposition collective**
BAM Musée des Beaux-arts de Mons
Juin-juillet 2010
www.bam.mons.be
http://artdebelette.blogspot.com

MAUD LE GARZIC VIEIRA CONTIM



Régis Perray, *Le train de charbon*. Vue de l'exposition *Ni fait ni à faire*, Bureau d'Art et de Recherche, juin 2010, Roubaix.

Régis Perray
Ni fait ni à faire

C'est en 1998 que Régis Perray découvrait Roubaix pour sa première exposition personnelle *Déblayer, jeter, ranger, balayer, curer, laver, astiquer* produite par l'association K@rl. À l'occasion de la réouverture du Bureau d'Art et de Recherche dans son nouveau lieu avenue Jean Lebas à Roubaix – la Q.S.P. –, l'artiste a investi l'espace et y a présenté un corpus des recherches qu'il a entreprises depuis Roubaix, en passant par la Pologne, la Belgique, la Corée du Sud, l'Égypte, la République Démocratique du Congo… Depuis plus de douze ans, Régis Perray nous montre des sols et agit sur eux en les nettoyant, en les protégeant, en les mettant au jour. Il a nettoyé des cimetières, la Cathédrale d'Amiens, les alentours des pyramides en Égypte, les parquets de musées, le sol de son atelier à l'école des Beaux-arts… L'artiste a expérimenté un Land Art singulier en construisant une pratique itinérante en quête de lieux à transformer, indissociable de sa vie et du quotidien. Comme un Marcel Dinahet[1], il donne



Marcel Dinahet, *Fleuve* (La Tamise), vidéo, 2008.

MAUD LE GARZIC VIEIRA CONTIM

Not Yet Done Nor Needing to Be Done

Régis Perray



Régis Perray, *Déblayer, jeter, ranger, balayer, curer, laver, astiquer*, Association K@rl, 1998, Roubaix.

Régis Perray discovered Roubaix in 1998 on the occasion of his first solo show, *Déblayer, jeter, ranger, balayer, curer, laver, astiquer*, produced by the K@rl Association. With the reopening of the BAR (Bureau d'Art et de Recherche) in its new premises—the QSP gallery on Avenue Jean Lebas—the artist has filled the exhibition space with a presentation of the research undertaken since his first Roubaix visit, notably in Poland, Belgium, South Korea, Egypt and the Democratic Republic of the Congo. For over a dozen years Régis Perray has been showing us ground and floor spaces on which he intervenes by cleaning, protecting, stripping them bare. He has carried out cleaning actions in cemeteries, Amiens Cathedral, the approaches to the pyramids in Egypt, museum parquets, his studio floor at the École des Beaux-Arts. He has experimented with a unique type of Land Art by building up a nomadic practice in quest of transformable places connected with his life and day-to-day experience. Like Marcel Dinahet, he makes contemporary Land Art meaningful by giving a voice to spaces of otherness—lines, boundaries, limits that actually exist in nature and the human world, though we usually pay them no attention. Perray's floors and Dinahet's peripheries and waterlines are heterotopias.

Régis Perray embodies a gesture, an attitude: he cleanses bodily what we walk on and sometimes never even glance at, the back or underneath we never bother to examine. How often do we unearth something? How much do we really care about what lies under our feet? Whether we are present when the artist works, whether we actually see him cleaning, is immaterial—his approach has little to do with that of a performance artist. What matters is the site, the way he brings it to life. The objects he uses in cleaning testify to the fact that it really exists, as do his videos and photographic records. They serve to tell us that the artist has rediscovered what lay hidden. His choice of working with floors and grounds is by no means yet another opposition to the verticality of gallery walls or the flatness and framing of paintings. He views them as subjects, not as pretexts for affixing or installing artworks. He collects areas of ground by accumulating actions and items of maintenance, and by keeping a register of work as labour and a transformation of places. In a sense he is compiling a global archive of ground.

The BAR exhibition is conceived as a retrospective echo of the 1998 show and the different experiences that Régis Perray has met with in the North of France, specifically in Béthune and, on several occasions, Roubaix. It casts a somewhat detached look on his practice, as he now begins to shift away from floors and grounds to explore the concerns he broached at the Rennes Triangle in 2008 (*Les Travaux du Triangle*). At QSP, a former cloth mill never before devoted to an art event, he engages in a dialogue with the venue, and, distancing himself from the extremely radical concept of his 1998 exhibition, he shows us how far he has progressed in the interval. The current solo exhibition marks an important


Régis Perray, *Le camion poubelle de ma résidence au Museum am Ostwall,* Dortmund, mars 2010

un sens au Land Art aujourd'hui en faisant parler des hétérotopies d'une manière toute singulière : des lignes, des frontières, des limites qui, dans la nature et le monde habité des hommes, existent bel et bien sans qu'elles soient pour nous d'habituels objets d'attention – les sols de Régis Perray, les lisières et les lignes de flottaison de Marcel Dinahet.

Régis Perray incarne un geste, une attitude : son corps lave ce sur quoi nous marchons et parfois ce sur quoi nous ne posons jamais les yeux, ce derrière ou sous quoi nous n'allons rien chercher. Déterrons-nous souvent des choses ? Sommes-nous curieux de ce qui peut exister sous les sols ? Qu'on le voie, qu'on assiste au nettoyage, peu importe – l'artiste se situe loin de toute attitude de *performer*. Le lieu est important, son réveil. Les objets de nettoyage, les traces photographiques et les vidéos sont des témoins pour dire : ça existe, c'était caché mais je l'ai redécouvert. Le choix du sol est, chez Régis Perray, étranger à la poursuite d'une énième opposition à la verticalité des cimaises et à la planéité/encadrement des tableaux. Il s'agit plutôt de prendre le sol non pas tant comme un genre d'accrochage ou d'installation, mais comme sujet. Il collecte les sols – archivage de dimension planétaire – en collectant des actes ou des objets d'entretien, en archivant du travail comme effort et transformation de lieux.

L'exposition au B.A.R. est conçue comme une rétrospective faisant écho à celle de 1998 et aux différentes expériences que Régis Perray a vécues dans le Nord en Belgique, à Béthune et à plusieurs reprises à Roubaix. Elle pose un regard distancié sur sa pratique, qui s'éloigne maintenant des sols…, prolongeant le propos entamé en 2008 au Triangle à Rennes (*Les travaux du Triangle*)[2]. L'artiste dialogue avec le lieu de la Q.S.P., ancienne draperie, encore vierge d'interventions artistiques, et s'écarte du concept très radical d'exposition qui avait été présenté en 1998, nous montrant ainsi le chemin parcouru. Cette exposition personnelle marque une étape importante de sa démarche, mettant le sol entre parenthèses, questionnant le faire artistique à travers le *faire*-entretien. Régis Perray présente ainsi au Bureau d'Art et de Recherche d'anciennes pièces et des productions récentes, et produit une œuvre *in situ*, le mur *Ni fait ni à faire*. Les pièces anciennes sont essentiellement les vidéos diffusées au sous-sol (*Les balayeurs de la rivière*, 2004 ; *Bataille de neige contre tag nazi*, 2004 ; *Le robot nettoyeur*, 2005 ; *La machine à laver le sol*, 2005 ; *L'éponge à moteur*, 2008), mettant l'exposition en perspective.

L'espace principal au rez-de-chaussée est investi autour de collections d'objets ordinaires de nettoyage, de collections d'images, d'une installation réalisée à partir de miniatures et d'interventions *in situ*, commençant d'ailleurs dès l'arrivée dans la Q.S.P., avec le *Tapis aux carreaux* que l'artiste a réalisé dans le creux du sol de l'entrée, découpant le paillasson en carrés de même dimension que les carreaux en ciment du lieu, sans les joindre, troublant le visiteur dès son arrivée.

→



Régis Perray, *La machine à lustrer les chaussures*.
Vue de l'exposition *Ni fait ni à faire*, Bureau d'Art et de Recherche, juin 2010, Roubaix



Régis Perray, *Bataille de neige contre tag nazi «Les juifs au gaz»*.
Lublin, Pologne, janvier 2004, 3' 47".
Collection Musée des Beaux-arts de Nantes

stage in his development, a break from his work with floors and a questioning of the act of making art through the art of *maintaining*. Thus Perray has chosen to display old work in combination with examples of his recent output, and has also produced an on-site work, the *Ni fait ni à faire* wall. The older pieces are for the most part videos screened in the cellar (*Les Balayeurs de la Rivière*, 2004; *Bataille de Neige contre Tag Nazi*, 2004; *Le Robot Nettoyeur*, 2005; *L'Éponge à Moteur*, 2008), and they bring a certain perspective to the exhibition.

The main ground-floor exhibition space comprises a combination of ordinary household cleaning articles, collections of images and an installation fashioned from miniatures and on-site interventions, beginning with a disconcerting floor mat at the entrance, cut into disconnected squares the same size as the gallery's cement floor tiles.

Written in red lettering on one of the gallery's picture windows, and clearly legible from the inside, is a list of tasks that required doing before the exhibition opened:

FILL IN THE HOLES
PAINT THE WALLS
HOOVER
INSTALL WORKS
PUT AWAY CARTONS
WASH WINDOWS
CHECK THE LIST
PUT AWAY THE EQUIPMENT
WASH THE FLOOR

One can almost hears the murmur, "Check, check, check," as the items are crossed off the list. What is an exhibition? What is the meaning of work being accomplished? Is something being done here? Are there tasks remaining to be done? Hard to decide. The exhibition's title *Ni fait ni à faire* (Not Yet Done Nor Needing to Be Done) would seem to suggest a process that in the final analysis does not exist. It is also the title of the one work the artist has created on site: his large totally white wall. As with his previous *l'Attaque-Cimaise* show at the Rennes Triangle and at the Micro-Onde in Vélizy-Villacoublay, the artist breaks with the conventions of his former profession as an exhibition installer. He presents us with a very clumsily prepared man-high wall, the upper portion of which has been left untouched. The holes have been hastily patched and painted over in a variety of



de préparateur de lieu d'exposition : il nous présente là un mur très mal préparé, à hauteur d'homme, sans qu'un escabeau n'ait été utilisé pour traiter les hauteurs ; les trous sont rebouchés de façon grossière avec des peintures blanches de tons et de textures disparates. Quel comble que ce travail pour l'exposition inaugurale d'un nouveau lieu d'exposition ! Ici donc, pour cette exposition personnelle douze ans après la première, l'artiste s'entretient avec le lieu mais en ne faisant rien du sol. L'intention est plutôt de rendre ce lieu certes plus sale mais aussi comme « pas prêt », en attente, à l'opposé du *white cube*, le backstage du « faire exposition » mis à nue.

La collection de *Torchons de Ville* est présentée pour la première fois dans sa totalité : un objet du quotidien qui, à la manière des cartes postales, marque l'identité d'un lieu et relève d'un patrimoine vivant, tout comme les *Manches à balai gravés* et la *Machine à cirer les chaussures*, aux couleurs des drapeaux allemand et belge. Régis Perray associe patrimoine matériel et immatériel pour mettre en exergue l'identité des lieux qu'il traverse, les nettoyages acquérant le statut d'actes qui valent la peine d'être archivés pour représenter les territoires, à la manière des drapeaux et des photographies – comme des images. La collection de cartes postales rend d'ailleurs compte de séries comme celle des bennes rencontrées au fil des pérégrinations de l'artiste, et les photographies de Roubaix issues du projet *Traverser la ville* (production Espace Croisé[4]) font œuvre d'archives elles aussi, rappelant à notre souvenir que Roubaix s'est bien transformé en quelques années.

Un lettrage rouge est appliqué sur l'une des baies vitrées de la galerie, lisible depuis l'intérieur de l'exposition : une liste de Choses à faire pour la préparation de l'exposition :

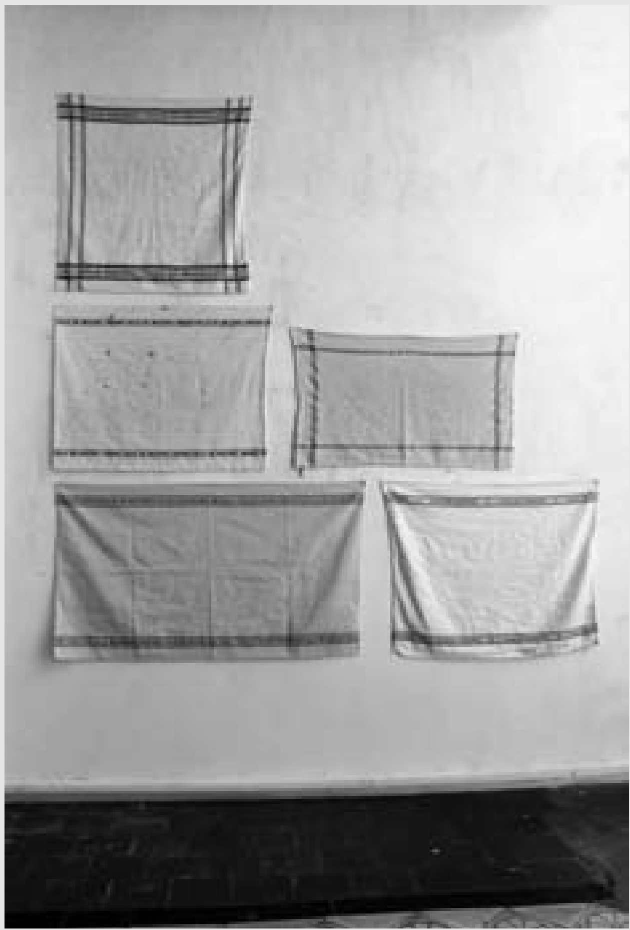
REBOUCHER LES TROUS
REPEINDRE LES MURS
PASSER L'ASPIRATEUR
INSTALLER LES ŒUVRES
RANGER LES EMBALLAGES
LAVER LES VITRES
VÉRIFIER LA LISTE
RANGER LE MATÉRIEL
LAVER LE SOL

Check ! check ! entend-on presque dire, quand on raye les choses au fur et à mesure. Qu'est-ce qu'une exposition ? Qu'est-ce que le travail à l'œuvre ? Y a-t-il des choses faites ici ? Et des choses encore à faire ? On hésite… Le titre de l'exposition *Ni fait ni à faire* suggère-t-il un processus qui n'existerait finalement pas ? « Ni fait ni à faire » est aussi le titre de la pièce réalisée *in situ* : le grand mur entièrement blanc. Comme avec *L'Attaque-cimaise* présenté au Triangle et à Micro-Onde[3], l'artiste prend à contre-pied son ancien métier

L'installation réalisée avec des engins miniatures et du charbon venant d'Allemagne, témoins de la résidence que l'artiste vient d'effectuer à Dortmund dans le cadre du projet européen *Transfer*[5], est un jeu autour de la notion de lieu de résidence d'artiste : le camion poubelle apporte à Roubaix les déchets que Régis Perray a produits lors de son séjour de recherche, trace d'un travail accompli toujours en train de se faire. Et le petit train – allemand lui aussi – tourne en rond autour de son propre matériau, celui qu'il transporte, le charbon, symptomatique de la région du Nord, mais qui pourtant vient de la Ruhr, le charbon français étant semble-t-il difficile à trouver ! Médium central de son œuvre, le parcours géographique de l'artiste permet aux identités des territoires de se croiser et de se répondre.

Avec le temps, les outils et les entretiens de Régis Perray ont évolué, modifiant la durée et l'ampleur des gestes. Nettoyer à l'éponge et au balai, maintenant au rouleau-compresseur, à la benne – et trimballer avec soi ses ordures… Cette évolution ne marque-t-elle pas le passage d'un acte de nettoyer à celui de construire/déconstruire ? Sa démarche investit désormais le champ de la construction par l'observation des mutations urbaines, des actes de terrassement et de démolition, l'usage et le recyclage du rebus. Nettoie-t-

→



Régis Perray, *Les torchons de ville*. Vue de l'exposition *Ni fait ni à faire*, Bureau d'Art et de Recherche, 2010, Roubaix.

unmatched white tones and textures. It's a startlingly sloppy piece of work for the inaugural show of a new gallery space. Thus, for his solo exhibition in Roubaix a dozen years after his first show here, the artist chooses to neglect the floor and engage with the actual venue. His intention is to 'unprepare' it, to do the opposite of cleaning it up and making it into a white cube. In effect, he has stripped bare the mandatory backdrop of an art exhibition.

Within this space, his *Torchons de Ville* (City Dish Rags) collection is displayed for the first time in its entirety. Here the viewer is presented with a series of ordinary objects which, after the manner of certain postcards, mark the identity of a place and are part of a living heritage, like the artist's carved broomsticks and his *Shoe Polisher* painted with the colours of the Belgian and German flags. Régis Perray combines items of material heritage with intangible ones in order to underline the identity of the places he passes through; his cleaning actions acquire the status of acts worth recording, as a way of representing given territories, in the manner of flags, photographs—and images. His collection of postcards in fact records the series of rubbish skips he encountered on his travels, while the photographs of Roubaix derived from his Espace Croisé production, *Traverser la Ville*, can also be viewed as a kind of archive recalling the ways Roubaix has changed over the past few years.

The installation assembled from scale-model construction-site vehicles and heaps of coal imported from Germany, bearing witness to the artist's recent residency in Dormund within the framework of the European *Transfer* project, is a play on the concept of the artist's place of residence. The refuse lorry appears to be transporting to Roubaix scraps Perray produced during his research stay, thus providing a trace of work that has been—and continues to be—accomplished. And the miniature train—another item from Germany—runs a loop around its own material, the material it transports: coal. Though characteristic of the North of France, the latter nevertheless comes from the Ruhr region, French coal seemingly being difficult to come by! The artist's geographic circuit, which is the central motif of his work, makes it possible for regional identities to intertwine and to rhyme.

Perray's tools and types of maintenance have evolved over time, altering the duration and scope of his gestures. Cleaning up with a sponge and a broom, surfacing with a steamroller, placing waste construction materials in a skip, and then carting around one's own refuse—does not this evolution mark a shift from the act of cleaning to that of constructing and deconstructing? The artist's creative process is now taking in the field of construction by means of his observation of urban transformations, of excavation and demolition work, of the re-use and recycling of waste material. A steamroller isn't an instrument for cleaning with. Is Régis Perray still even engaged in cleaning?

Viewing the work he produced over these last dozen years, one is struck by the fact that two contradictory threads run through it: the idealism of childhood and the darkness of death. Childhood purity symbolised by toys and scale models suggests the prospect of a lovelier world. The artist creates by removing things (dust, Nazi tags). He erases certain elements of the past in order to bring others to light. It is his way of loving the world. The work on language he has been carrying out with his *Les Mots Propres* dictionary goes hand in hand with his "actions" and "assessments" inasmuch as it creates connections. It reminds us that the primary purpose of his polishing, sweeping and listing tasks is to keep their memory alive. As for the darkness of death that Régis Perray touches on when he confronts waste products, castoffs, the populations of cemeteries, it too is an essential component of his work, inasmuch as the ground is also a boundary between the daily world and a hidden sphere peopled by the men and women who lived before us. This tension nourishes what the artist reaffirms continually through his bodily exertions: a harmonious world.

But how is one to give meaning to the impossible task of keeping the world spick and span? Dust drifts back, and the artist's overall approach is tinged with the tragedy of the absurd. Yet in the end one thing always remains: the power of a wholly creative and optimistic gesture. ■



Régis Perray, *L'attaque cimaise*. Vue de l'exposition *Franchement énervé ! Transfer FRANCE-NRW*, MUba Eugène Leroy, Tourcoing, mai 2011.

on avec un rouleau-compresseur ? Régis Perray nettoie-t-il encore ?

Si nous l'observons sur la durée de ces douze années de production, son œuvre est traversée par deux tonalités contraires : l'idéalisme de l'enfance et l'obscurité de la mort. La pureté de l'enfance, symbolisée par le jouet et la maquette, suggère l'horizon d'un monde plus beau. L'artiste crée en enlevant des choses (la simple poussière, les inscriptions nazies), il efface des éléments du passé pour en mettre d'autres au jour : une manière d'aimer le monde. Le travail sur le langage qu'il réalise par ailleurs à travers *Les Mots Propres*[6] accompagne ses « actions » et « constats » en tissant des rapports : on comprend que les actes d'astiquer, de balayer les sols, de lister les choses à faire ont d'abord pour but de les rappeler à la mémoire. Et l'obscurité de la mort que Régis Perray aborde en affrontant le déchet, le rebut, le peuple des cimetières, est foncièrement présente parce que le sol est aussi une frontière entre le monde quotidien et un monde caché, celui de tous les hommes du passé qui sont morts. Cette tension nourrit ce que le corps de l'artiste par ses efforts réaffirme : un monde harmonieux.

Mais comment donner un sens à une tâche impossible ? Entretenir le monde. La poussière revenant toujours, la démarche générale de l'artiste est teintée du tragique de l'absurde. Mais reste toujours *in fine* la puissance d'un geste absolument créateur et optimiste. ●

MAUD LE GARZIC VIEIRA CONTIM
Agrégée de philosophie, coordinatrice du Réseau 50° nord

_ 1 Marcel Dinahet (né en 1943, vit et travaille à Rennes). Une monographie anthologique est à paraître fin 2011 - début 2012 aux éditions Lienart. Cet ouvrage est le fruit d'une coproduction entre la Criée à Rennes, le FRAC Alsace, le FRAC Bretagne, le Centre d'art contemporain de Sète, l'abbaye de Maubuisson et la galerie Les filles du calvaire, en lien avec les expositions monographiques récemment produites par ces lieux et qui retracent plus de 20 ans de carrière. www.dinahet.net

_ 2 *Les travaux du Triangle*, exposition du 17 octobre au 19 décembre 2008, Le Triangle, scène conventionnée Danse, Rennes www.letriangle.org

_ 3 Micro-Onde, Vélizy-Villacoublay, www.londe.fr

_ 4 Espace Croisé, Roubaix, www.espacecroise.com

_ 5 *Transfer France NRW*, programme d'échanges avec la Rhénanie du Nord-Westphalie dont le MUba Eugène Leroy Tourcoing était partenaire, www.muba-tourcoing.fr - www.nrw-kultur.de

_ 6 Régis Perray, *Les Mots Propres Petit dictionnaire autobiographique de Astiquer à Zen*, édition augmentée, septembre 2010, 210 définitions, 60 pages, en français et en anglais et une série de marque-pages ; 50 exemplaires sont datés et signés par l'artiste. À l'origine de ce projet mené comme un laboratoire de recherche, il y a la présence du travail et des actions de l'artiste, son attachement à sa terre natale et les mots liés à ses voyages, les plaisirs de la vie et le souvenir des morts. Cette édition à été réalisée grâce aux soutiens de la Région des Pays de la Loire, le Musée des Beaux-arts de Nantes, informationCare Nantes, le Frac Pays de la Loire, le Centre d'Art Contemporain de Pontmain, Micro-Onde centre d'art de Vélizy-Villacoublay, le Bureau d'Art et de Recherche de Roubaix, le FRAC Franche-Comté, le Granit Scène Nationale de Belfort, le FRAC Languedoc-Roussillon, Supervision Sophie Brossais, le FRAC Bretagne, KLN Karen Le Ninan et le FRAC Bourgogne.

Régis Perray, *Ni fait ni à faire*
Du 15 mai au 10 juillet 2010
Bureau d'Art et de Recherche, Roubaix
www.le-bar.fr - www.regisperray.eu

DAVID RITZINGER

The Dressing Room Nymphs

Butz&Fouque, *Fetish Bazaar*

Butz&Fouque, Perrine and Bénédicte, set down their bags and set up a studio in the region after a lengthy peripatetic existence of artists' residences throughout France and other countries. They took refuge within the precincts of Saint-Sépulchre, in Saint-Omer, where they set up studio, stockroom and dressing-room, not far from Dunkerque where the two of them originally met. Butz&Fouque is an extraordinary double act born at the École des Beaux-Arts, that started out as two bodies without faces, two bodies playing at being twins amid landscape and architecture: two dislocated puppets from the same mould, partaking of a frozen, surrealist dance. They confronted each other through varying media (photographs, videos, performances), guided by the confrontation of two bodies disguised one inside the other, clinging to each other, replacing reality and realism with gentle, poetic yet mechanical singularity. While their early work was typified by an absence of individuality, it was followed by an exploration of portraiture whereby faces emerged or at least the double image of a face was seen.

Through photographs taken for their book entitled *Fumetti*, a dual character – a unified duo – emerged, opening up new horizons for their work. In this series, the two artists explore the joys of accessories and of a studio. They employ colours and materials to produce nudity that is wild, assured and impertinent, and that succeeds in diverting the rules of fashion and communication in a way that is almost elegant. This was the start of a pair of nymphs seemingly united by an invisible link. Perrine and Bénédicte disappear completely in this double act born of the staging of their own persons. With subtle make-up, accessories and pose studies they create a double distancing the far side of the photographic mirror. You only need to meet them once at a private view



Butz&Fouque, *Black portrait*, extrait de la série *Fetish Bazaar*, 2010. © Studio JF.

to realise just how far removed they are from the two worryingly symmetrical girls in their photographs. In this series, it's a double mirror: on the one hand with the camera, and on the other, with the two bodies making but a single person split in two.

The last two exhibitions in Roubaix have presented a new stage in their work. With the *Fetish Bazaar* series, it was almost as if the characters on the far side of the mirror had stepped into reality, and, in so doing, found themselves, like objects, surrounded by artists' equipment. The Butz&Fouque duo became puppets, fetishes for the eye of the spectator. From the highly theatrical setting of the *Fumetti* series, we seemed to have stepped into a jewellery box, lined with velvet and other rich fabrics. The exhibition of the Bureau d'Art et de Recherche at the Q.S.P., a former material shop from Roubaix's heyday, was the perfect setting for this explosion of lace, silken fabrics and velvets. Butz&Fouque made themselves at home there, hanging things around the place as if for a window-display, with images resembling advertisements for luxury brands of shoes or underwear.



Butz&Fouque, sans titre, extrait de la série *Fetish Bazaar*, 2010. © Studio JF.

Butz&Fouque, *Fetish Bazaar*

Les Nymphes du dressing

Butz&Fouque, Perrine et Bénédicte, ont posé leurs valises et leur atelier dans la région après un long périple de résidences d'artistes, nomades, en France et à l'étranger. Elles ont trouvé refuge à l'enclos Saint-Sépulcre, à Saint-Omer, et y ont installé studio, réserves et dressing, non loin de Dunkerque où elles se sont rencontrées. C'est à l'École des Beaux-arts qu'est né cet étonnant duo, Butz&Fouque, au départ deux corps sans visage, deux corps jouant la gémellité confrontés au paysage et à l'architecture : deux pantins désarticulés, sortis d'un même moule, explorant une danse figée et surréaliste. Butz&Fouque se confrontent aux divers médias (photographies, vidéos et performances) avec, pour fil-rouge, la confrontation de deux corps se déguisant l'un en l'autre, s'accrochant l'un à l'autre, substituant à la réalité ou au réalisme une douce étrangeté poétique bien que mécanique. Si l'absence d'individualité caractérise leurs premiers travaux, vient ensuite un travail sur le portrait dans lequel les visages s'affirment, ou, en tout cas, un visage apparaît en double.

À travers les photographies réalisées en vue du livre *Fumetti** se crée un personnage double, un duo uni, qui offre de nouvelles perspectives à leur travail. Dans cette série les deux artistes explorent les joies des accessoires et du studio. Elles mettent en scène couleurs et matières autour d'une nudité farouche, affirmée et impertinente qui réussit à détourner, tout en élégance, les codes de la mode et de la communication. Naît un duo de nymphes qui semblent unies par un lien invisible. Perrine et Bénédicte disparaissent complètement dans ce duo émanant de la mise en scène d'elles-mêmes. Elles fabriquent, à force de subtils maquillages, accessoires et études de la pose, un double mis à distance de l'autre côté du miroir photographique. Il suffit de les rencontrer une fois dans un vernissage pour mesurer à quel point elles semblent loin des deux filles, si troublantes dans leur symétrie, présentes dans leurs photographies. Dans cette série c'est un double miroir : d'abord à travers l'appareil photographique, mais également entre les deux corps ne formant plus qu'un personnage dédoublé.

Les deux dernières expositions à Roubaix ont présenté une nouvelle étape de leur travail. Avec la série *Fetish Bazaar*, c'est un peu comme si les personnages de l'autre côté du

→


Butz&Fouque, sans titre, extrait de la série *Fetish Bazaar*, 2010.
© Studio JF


Butz&Fouque, sans titre, extrait de la série *Fetish Bazaar*, 2010.
© Studio JF

There was, however, nothing luxurious about the accessories, which resembled theatre costumes and rather burlesque imitations. It was the traditional manner in which they were composed and realised that was luxurious: the shimmering materials, lights and colours. In the midst of this dressing-room, this jewellery box, the bodies were found waiting, sometimes lying dislocated on the ground. They appeared to be waiting for someone in order to continue getting dressed, the same smile forever fixed on their faces. Perhaps it was a way of showing how the artists played with these bodies like a child plays with the outfits of his/her doll. It was a bit like being backstage during the previous series. Yet again, Bénédicte and Perrine put their individuality at a distance, thus confirming their control over their images, or rather over their illusory image. The decor was that of a box of junk jewellery, filled with shiny, plastic costume jewellery, bright colours and those beautiful, improbable, ivory dolls, all made by the same hand that, seemingly, like Geppetto, dreams of breathing life into his creatures – the image of an insatiable fetishism that is echoed in the eye of the spectator.

They enjoy placing the spectator in the position of voyeur, thanks partly to the format of the latest works that force him/her to get up close to look, and partly to the exhibition space itself. At the Musée La Piscine de Roubaix, they take over the changing rooms on the first floor – quite some dream, having them for company whilst getting changed! They play at being the nymphs of the changing-rooms, which have been painted a deep velvety purple for the occasion… yet another jewellery case in which different versions of the mysterious duo are disclosed. The space is intimate; small enough to notice the quality of the paper, matt and of a grain reminiscent of skin. The photographs are displayed like timeless, untouchable and yet eminently tactile icons, the eye following the forms of these two bodies, and faces that are so close, stopping at a half-open mouth, lending an ear in vain. In other photographs, the eye never tires of following the outline of the two tangled bodies amid all manner of vegetables, confectionery, veils and shoes, or trying to trace which body this soft knee belongs to, or this slender areola or this silently smiling mouth. It's a treasure hunt, a charming puzzle to please our eyes.

Increasingly, their work is moving towards a form of fetishism or distance that places the spectator beyond the scene which itself is like an inaccessible dream. They are already working on a follow-up book to *Fumetti*, promising to go even further in asserting sublimated, made-up bodies in order to divert the rules of commercial communication in favour of images that are devoted solely to them. Hopefully their choice to settle in the Nord-Pas de Calais region will enable them to work in partnership with the various venues that are emerging for new young fashion designers (clothes and accessories). I'm already dreaming of a Carte Blanche in the Petit Bassin (small pool) at La Piscine in Roubaix or at the Carrefour de Modes in Lille, which would allow young designers to see their work in a context far removed from the mundane and from ephemeral fashion. That would have the dual advantage of exposing these works to critics and enabling *Fetish Bazaar* to expand its collection and its horizons. Butz&Fouque are two young artists. They are still in the process of defining their territory and promise new adventures that I hope will awaken your desire, curiosity and impatience, just as they do for me. ■

miroir étaient passés dans la réalité, et par là même ils se retrouvent tels des objets au milieu des accessoires des artistes. Le duo Butz&Fouque devient poupées, fétiche pour l'œil du spectateur. De la scène très théâtrale de la série *Fumetti*, il semble que l'on passe à une boîte à bijoux, un écrin de velours et d'étoffes. L'exposition du Bureau d'Art et de Recherche à la Q.S.P., ancien magasin de tissu, souvenir de la grande époque roubaisienne, convenait parfaitement pour cette explosion de dentelles, de tissus soyeux et de velours. Butz&Fouque s'y installent naturellement, jouant un accrochage comme un étalage de mode. Les images se présentent comme des publicités de luxe d'une marque de chaussures ou de sous-vêtements.



Butz&Fouque, sans titre, extrait de la série *Fetish Bazaar*, 2010. Collection particulière © Studio JF.

Pourtant, les accessoires n'ont rien de luxueux, ils sentent le costume de théâtre et le factice toujours un peu burlesque. C'est le travail classique de composition et de réalisation qui est luxueux : le chatoiement des matières, des lumières et des couleurs. Au milieu de ce dressing, de cet écrin, se trouvent les corps en attente (parfois même posés au sol, désarticulés). Ils semblent en attente de quelqu'un pour poursuivre leur habillage, avec toujours le même sourire accroché au visage. C'est peut-être une façon d'affirmer que les artistes jouent avec ces corps comme une enfant avec la panoplie de sa poupée. C'est un peu comme si nous assistions au *backstage* des séries précédentes. Une fois de plus elles mettent à distance leur propre individualité. Bénédicte et Perrine affirment ainsi leur mainmise sur leurs images, ou plutôt sur l'image du leurre. Le décor est celui d'une boîte à bijoux de pacotille ; on y croise plastiques brillants, bijoux fantaisie, couleurs vives et ces belles poupées improbables d'ivoire, issues d'un même fabricant qui de toute évidence, comme Geppetto, rêve de donner un souffle de vie à ses créatures. Image même d'un fétichisme inassouvi qui fait écho dans l'œil du spectateur.

Elles se plaisent à placer le spectateur en voyeur, autant par le format des derniers travaux, qui oblige celui-ci à regarder de près, que par l'espace même de l'exposition. Au Musée La Piscine de Roubaix, elles s'installent dans les cabines du premier étage : qui ne rêverait pas d'être si bien accompagné dans une cabine de déshabillage ? Elles jouent les nymphes de la cabine, qui pour l'occasion est peinte d'un violet profond, velouté... encore un écrin, dans lequel on découvre les diverses versions du mystérieux duo. L'espace y est intimiste ; nous pouvons y apprécier la qualité du papier, mat et d'un grain rappelant celui de la peau. Les photographies s'y présentent comme des icônes intemporelles, intouchables et pourtant si tactiles. Le regard suit les formes de ces deux corps, de ces deux visages si proches, il s'arrête sur une bouche entrouverte, il tend l'oreille en vain. Sur d'autres photographies, le regard ne se lasse pas de faire le tour des deux corps enchevêtrés, emmêlés dans divers légumes, confiseries, tulles ou chaussures. Il faut retrouver à quel corps appartient ce doux genou, cette fine aréole ou cette bouche qui sourit silencieusement. C'est un jeu de piste, un charmant puzzle pour le plaisir des yeux.

Le travail de Butz&Fouque s'oriente de plus en plus vers un fétichisme, une distance, qui place le spectateur en dehors de la scène, celle-ci passe comme un rêve inaccessible. Elles travaillent déjà à une suite du livre *Fumetti*. Et elles promettent d'aller encore plus en avant dans l'affirmation des corps sublimés, grimés, afin de détourner les codes de la communication commerciale au bénéfice d'images qui ne se donnent que pour elles-mêmes. Il faut espérer que leur choix de s'installer dans le Nord-Pas de Calais leur permettra de travailler en partenariat avec les différents lieux qui fleurissent à destination de la jeune création en mode (vêtements et accessoires). Je rêve déjà d'une carte blanche au Petit Bassin de La Piscine de Roubaix ou au Carrefour de Modes de Lille, qui permettrait aux jeunes créateurs d'appréhender leurs ouvrages dans un cadre loin de la quotidienneté et de la mode si éphémère. Cela aurait le double avantage de mettre en critique ces créations et de permettre au *Fetish Bazaar* d'enrichir sa collection et ses horizons. Butz&Fouque sont deux jeunes artistes. Elles sont encore en train de définir leurs territoires et nous promettent de nouvelles explorations, qui comme pour moi, je l'espère, éveilleront en vous désir, curiosité et impatience. ●

DAVID RITZINGER
Amateur d'art, responsable artistique de l'association Galerie/Librairie La Belle Époque [Arts Contemporains].

_* *Fumetti*, premier livre de Butz&Fouque, fut présenté à la librairie Bookstorming à l'occasion de *La Force De L'Art 02*, triennale d'art contemporain présentant la scène française (Grand Palais, Paris). Éd. Villa Saint Clair - Sète, avril 2009, texte Virginie Lauvergne, 112 p. coul., 21 x 15 cm, 600 ex.. Livre édité avec le concours : Conseil Régional Languedoc-Roussillon, DRAC Languedoc-Roussillon, Conseil Régional Nord-Pas de Calais, Micro-Onde centre d'art contemporain de l'Onde à Vélizy Villacoublay et Bureau d'Art et de Recherche à Roubaix.

Butz&Fouque, *Imposture*
Du 25 septembre au 30 octobre 2010
Bureau d'Art et de Recherche, Roubaix - www.le-bar.fr
Du 8 octobre 2010 au 16 janvier 2011
La Piscine - Musée d'Art et d'Industrie, Roubaix
www.roubaix-lapiscine.com

CHRISTOPHE WLAEMINCK

François Andes
Of Nine Types of Territory

I've known François Andes for over fifteen years. His work has gone through many changes. His research has grown richer by the year, building bridges between the applied arts and the visual arts, design and architecture, dinnerware, film and the theatre, up to and including fashion clothing.

Skilled in combining genres, François is also an expert at bringing people together. His method of working rests on his ability to unify different human potentials. His research supports a relationship to others, to friendship, to fraternal human relations, which display so little real brotherhood in our current social mode. François Andes takes pleasure in collaborating. He is blessed with a propensity to accept everything while sacrificing nothing. He has the ability to be open and hence to create a synergy among people for whom he has developed a fondness over the years. Of late, strangers encountered at a casting session tend to wind up becoming part of his creative process. François Andes weaves multiple non-hierarchical connections—"rhizomes" as Deleuze and Guattari called them—in which the off-centre combines with the eccentric. The artist expresses his need for contact through the haptic dimension ingrained in his practice of the arts: his skill at tactfully affecting people, friends, acquaintances, who follow him and are fundamentally part of his life. François is like an Atlas carrying ambitious projects forward single-handedly; he takes everyone by the hand and leads them into his world—a world marked by a skilful mixture of aesthetics and reciprocal human relations.

He functions as an interface between human and spiritual entities generated by reality, in order to place them in a fictional universe of folktales and legends, chants and refrains. However, François Andes would rather explore history than anecdotes—art history, the history of architecture and urban planning, the history of dress. Inevitably he winds up connecting with the history that affects us: history as it is told, history as it runs through one's head, the history of archetypes set forth in a universal mode.

Des Neuf Sortes de Territoires (Of Nine Types of Territory): the concept, which supplies the title given to the cycle of performances and to the duration of the exhibition at Lab-Labanque, allows actors to experience different territories and make their way through them like a migrant audience slipping from location to location. There was the territory of the city, the territories of the forest, of battles, of gardens, paths, castles; the territory of the sea, of the church, of the circus. In each one we encountered colourful figures, figures that stood out precisely because they were colourful. *Des Neuf Sortes de Territoires* held out to public scrutiny—and to some of us in particular, as a result of scenic requirements—an opportunity to feel off-centre, to stray from one territory to another, to go out of ourselves and slip into someone else; in short, to uproot ourselves from our usual surroundings.

The idea was to get two worlds to interpenetrate, to have a fictional space intersect with real space, albeit without merging with it. The sacredness of the moment was never profaned. A flavour of romanticism tinged with morbidity, cruelty, eroticism and the sublime lightly permeated the entire space allocated to us. Our bodies were in unison with the landscape, as in the mental image that humanity as a whole has come to fashion: an archetypal, Vitruvian mental image.

François Andes makes a point of drawing his inspiration from sources related to contemporary preoccupations. The heterogeneous nature of his approach has made this clear ever since his years at the École Nationale Supérieure des Arts et Industries Textiles at Roubaix and at the Beaux Arts and the La Cambre Visual Arts School in Brussels. François has turned his hand to everything from designing wallpaper patterns to working in the fields of visual art installations, street furniture, illustrated books and designing costumes for stage and screen; and in every case his aim has been unerring. His graphic

François Andes, *Des neuf sortes de territoires*, 2010. © Marc Domage

→



→

and conceptual space has long been marked by the industriousness of the ant, the productiveness of the bee, the fly's instinct for homing in on whatever catches its fancy. Combined with the personal style he has evolved over the years, the deftness of his drawing imparts to his graphic output a remarkable self-sufficiency. Although his work in this medium anticipates the rest of his production, and functions to good effect within it, it remains a fully independent approach in and of itself, and one that merits being exhibited.

A means for communicating information par excellence, useful for making blueprints, scale models and stylistic sketches for studio assistants and patrons alike, drawing becomes meaningful in François Andes' hands above and beyond purely pragmatic considerations. His drawings delight anyone who comes across his loose-leaf research binders—his corpus of possibilities. Spread out against white sheets of ordinary typing paper, the silhouettes these notebooks display seem to come to life, already marked by the psychology of their future function, in a ceaseless interweaving of the theatrical and the 'fashionable.' By virtue of the way each figure is harnessed, it expresses a state, a fully accepted animality. Jottings to indicate types of makeup extrapolate the figure's projection into a fictional world. The only elements to recall tangible reality are samples of material and fabric. Drawing directly with a felt-tip pen—a medium he is especially fond of—the artist displays a deftness, a dynamism reified by colours restored to their essential eloquence. Some of his drawings, marked by crude eroticism, become the basis of other expressions, according to other priorities, to whatever befalls him, to his nature as a human animal. They point to contemporary comic strips, to the pared down futuristic lines directly derived from Jean Giraud, aka Moebius.

Back in the days of the W&LT (Wild and Lethal Trash) collections—which were more incisive and colourful than any other collection at the time—"Kiss the future" was inscribed in bold letters on Walter Van Beirendock's works. Like Martin Margiela's creations at the time, the latter looked back to the universe of clothes for manikin dolls. Revisiting the world in a scaled-down version, the Antwerp fashion trend proposed enlarged versions of its reality garnished with significant details such as wide collars, extra-large buttons, giant strips of Velcro, zippers in unusual sizes, exposed stitching, attractively clashing colours. Variations on this to and fro between childhood and animality were rung during several seasons, if not several years.

There is but a short step from the drawing to the storyboard. In 2007, Tristan Senet proposed to work with François Andes on a fiction project, a film entitled *La Joie* (Joy). At the scriptwriter's instigation, the artist drew his inspiration from the world of Francis Bacon (for *1946*) and James Ensor (for *L'Intrigue*). These two works were thus at the origin of an initial series of figures wearing highly symbolic garments. The macro-bishop, with his sombre and unsettling air, was resurrected in the territory of religion. The guardian of details, the excessively kitted-out kitchen gardener was brought back to life in the territory of gardens; the colonialist, the female theologian—all these characters had a common stylistic connection with the artist's visual preoccupations, one that was not just confined to textiles and clothing. François instilled meaning in his silhouettes, transforming them into living sculptures. Each costume ensemble was a response to a function matched not be artifices but by accessories. Although plainly inspired by the world of ready-to-wear clothing, these works were a far cry from daily fashions.

In 2010, taking a fresh look at Alfred Jarry's play *Ubu Roi* for the Comédie de Béthune, François Andes made the transition from film to the stage. He enlarged his visual repertoire by drawing on Jarry's heraldry hobby horse, producing a number of suave characters, among them Midas wearing a castle-like crown and a patchwork ceremonial robe; a bear having the appearance of a circus mascot; Actaeon sporting a stag's head and hunter's garb; sylvan amazons in doe-like headgear; and a Borgesian Aleph like a foreshadowing of the minotaur.

It is now the turn of Lab-Labanque in association with Culture Commune to commission a work from the artist. The convent of Mont Sainte Marie inspired François Andes to draw on Ovidian metaphors and create a pack of hallucinatory creatures comprising ghosts, monsters, chimeras and other hideous beasts. These in turn have engendered further silhouettes in answer to the artist's requirement of change within continuity: Calisto; the Minotaur dressed entirely in red and heavily made-up, sporting a helmet fitted out with horns; Icarus, Atlas, Adriane, the god Pan wearing a floral mask, fur trousers and an armour chest plate, perched on alarming mechanical-looking stilts…

In François Andes's imagination a costume becomes a body sculpture that impedes or frees the wearer's movements, as the case may be, and redefines or accentuates his or her shape.

A new challenge is arising; one that could break with François' previous projects and give birth to a permanent sartorial collection. In fact, since the production at La Piscine and Lab-Labanque, certain performers have already commissioned him to design costumes for them. ■

François Andes
Des neuf sortes de territoires


François Andes, *Des neuf sortes de territoires*, 2010. © Marc Domage

Je connais François Andes depuis plus de quinze ans. Son travail artistique est passé par de nombreuses étapes. Ses recherches se sont enrichies d'années en années, édifiant des passerelles entre les arts appliqués et les arts plastiques, le design et l'architecture, les arts de la table, du cinéma et de la scène jusqu'à l'art vestimentaire.

Fort de faire se croiser les genres, François fait se croiser les gens. La manière de travailler de l'artiste réside dans sa capacité à unir le potentiel de chacun. Ses recherches entretiennent une relation à l'autre, à l'amitié, à la fraternisation des relations humaines qui le sont si peu, dans notre mode sociétal actuel. François Andes aime collaborer. Il dispose de cette propension à accepter tout en ne sacrifiant rien, à être ouvert, et par là à faire entrer en synergie les êtres devenus chers, au fil des années, avec des inconnus rencontrés au cours d'un casting. Ceux-là mêmes se sont trouvés vite intégrés au processus de création depuis ces derniers temps. François Andes tisse des liens rhizomatiques où le décentrement croise l'excentricité. L'artiste exprime son besoin de contact par le biais de la dimension haptique inhérent à sa pratique des arts : toucher les gens avec tact. Des amis, des connaissances qui le suivent et qui, fondamentalement, font partie de sa vie. François, tel un atlas, porte à bout de bras des projets ambitieux, prend la main de tous pour les conduire dans son monde, savant mélange d'esthétique et de relationnel.

L'artiste sert d'interface de gestion aux entités humaines et spirituelles issues du réel afin de les placer dans un univers fictionnel, composé de contes et légendes, de ritournelles et de psalmodies… À la différence de l'anecdote, François Andes préfère explorer l'histoire : la grande histoire (histoire de l'art, de l'architecture et de l'urbanisme, du costume)… Indéniablement, il en vient à nouer des liens avec celle qui nous touche : l'histoire racontée, qui nous trotte dans la tête, composée d'archétypes conjugués sur un mode universel.

Des neuf sortes de territoires, titre-concept donné au cycle de performances et au temps de l'exposition au Lab-Labanque, offrait à certains acteurs la possibilité de se retrouver sur différents territoires, de les traverser, à l'instar d'un public migrateur, glissant d'une pièce à l'autre. Il y avait le territoire de la ville, celui de la forêt, le territoire des batailles, le territoire du jardin, celui des chemins, le territoire du château, le territoire de la mer, le territoire de l'église et celui du cirque. On pouvait y croiser des personnages hauts en couleur, se distinguant du public par ce moyen même. *Des neuf sortes de territoires* offrait au regard du public, et à certains d'entre nous pour des nécessités scéniques, l'opportunité de se décentrer, de sortir d'un territoire pour en intégrer un autre, de sortir de soi pour incarner un autre… et de se déterritorialiser.

Deux mondes devaient s'interpénétrer. L'espace fictif croisait l'espace réel, sans pour autant se mélanger. La sacralité du moment ne fut pas profanée. Un certain goût du romantisme, teinté de morbidité, de cruauté, d'érotisme et de sublime saupoudrait tout l'espace laissé à notre bénéfice. Le corps répond au paysage, correspond à l'image mentale de ce que l'humanité entière s'en fait : une image mentale archétypale, vitruvienne.

L'inspiration de François Andes se veut proche des préoccupations contemporaines. L'hétérogénéité de sa démarche nous l'a prouvée depuis ses années passées à l'École Nationale Supérieure des Arts et Industries Textiles de Roubaix, aux Beaux Arts et à La Cambre de Bruxelles. De la confection de motifs pour papiers peints, en passant par l'installation plasticienne, le mobilier urbain, l'édition illustrée, jusqu'à la création de costumes pour la scène et le cinéma, François touche à tout et fait mouche à tous les

→



coups. Longtemps, la fourmi, la mouche et l'abeille se partagèrent l'espace graphique et conceptuel de l'artiste. La dextérité de son trait, alliée au style personnel développé au cours des années, confère à tout son œuvre dessiné une base exploitable en tant que tel. Même si cette technique anticipe et sert le reste de sa production, elle n'en demeure pas moins une démarche en soi et pour soi, indépendante et marquée du sceau de l'exposabilité.

Medium de communication des données par excellence, à l'usage des plans, maquettes et précisions stylistiques pour l'assistant d'atelier comme pour le commanditaire, le dessin, chez François Andes, fait sens dans un au-delà du plus pur pragmatisme. Ce peut ravir quiconque a eu l'occasion de découvrir ses classeurs de recherche ; son corpus des possibles. On y voit, étalées sur le blanc de la feuille à dactylographier, des silhouettes incarnées, à la psychologie en rapport à la fonction future, un mixage constant du théâtral et du « *fashionable* ». Chaque figure exprime un état par son harnachement, son animalité assumée. Les indications de maquillage extrapolent l'avancée vers un monde fictif où se projeter. Des échantillons de matières et de tissus sont le seul rappel à une réalité tangible. Le dessin direct au feutre, medium qu'affectionne particulièrement François Andes, montre une dextérité, un dynamisme réifié par la couleur rendue à son éloquence. Certains de ses dessins, d'un érotisme cru, ont contribué à décliner selon d'autres prérogatives, ce qu'il advient pour lui, de l'homme-animal. Il fait référence à la bande dessinée contemporaine, aux traits épurés et futuristes, héritière en ligne directe d'un certain Jean Giraud, dit Moebius.

« *Kiss the future* » s'inscrivait en lettres grasses sur les créations de Walter Van Beirendonck, du temps des collections W&LT (Wild and Lethal Trash). Très tranchantes et plus colorées qu'aucune autre collection de l'époque. Ses créations, à l'instar de Martin Margiela durant un temps, reprenaient l'univers des vêtements pour poupée mannequin. Revisitant le monde en modèle réduit, la mode anversoise en proposa des versions agrandies, aux détails significatifs (cols larges, boutons démesurés, velcros géants, zips de taille inhabituelle, coutures apparentes, coloris dissonants et attractifs). Un jeu de va-et-vient entre enfance et animalité fut décliné sur plusieurs saisons, voire plusieurs années.

Du dessin au story-board, il n'y a qu'un pas. Tristan Senet proposa à François Andes en 2007 une collaboration sur son projet de fiction, un film intitulé : *La joie*. Sur les recommandations du scénariste, l'artiste s'inspira du monde de Francis Bacon (*1946*) et de celui de James Ensor (*L'intrigue*). Deux tableaux seront donc à l'origine d'une première série de personnages aux attributs vestimentaires hautement symboliques. Le macro-évêque, aux allures sombres et inquiétantes, repris pour le territoire des religions, le gardien des détails, le jardinier de cuisine, très accessoirisé, repris dans le territoire des jardins, le colonialiste, la théologienne… tous ces personnages ont en commun d'établir un lien stylistique avec les préoccupations plasticiennes de l'artiste qui ne sont pas uniquement textiles ou vestimentaires. François insuffle du sens à ses silhouettes, qui deviennent sculptures vivantes. Chaque panoplie répond à une fonction, à laquelle correspond non des artifices, mais des accessoires. Nous ne sommes pas ici, dans le monde du prêt-à-porter, bien que les bases en soient notoirement inspirées.

En revisitant *Ubu roi* d'Alfred Jarry en 2010, pour la Comédie de Béthune, François Andes passe du cinéma au théâtre. Il augmente son corpus en s'inspirant d'une marotte chère à Jarry : l'étude de l'héraldisme. S'ensuivent quelques personnages suaves tels que : Midas au chapeau-château et à l'habit de cérémonie en patchwork, l'ours aux allures de mascotte de cirque, Actéon à l'allure de chasseur et au port de tête en forme de cerf, les amazones à l'allure forestière et au chapeau-biche… l'aleph (en référence à Borges) qui préfigure le minotaure…

C'est au tour du Lab-labanque, associé à culture-commune, de s'intéresser à l'artiste en tant que commanditaire. La chartreuse des dames de Mont Sainte-Marie lui inspire les métaphores d'Ovide, un cheptel hallucinatoire, peuplé de phantômes, de monstres, de chimères… et autres ordalies. De là naissent de nouvelles silhouettes, répondant à l'exigence d'une continuité dans la nouveauté. Callisto, le Minotaure, tout de rouge vêtu et maquillé, affublé d'un heaume cornu, Icare, Atlas, Ariane… Pan au masque fleuri, à la culotte de fourrure et au torse blindé, juché sur des échasses à l'appareillage aliénant…

François Andes imagine le costume comme une sculpture corporelle qui, selon le cas, entrave ou libère, redessine ou accentue les formes de celles ou ceux qui le porte. Un nouvel enjeu se trame, qui pourrait se désolidariser des projets antérieurs pour voir advenir une collection vestimentaire permanente. Il est vrai que certains performers, depuis l'expérience de La Piscine[1] et du Lab-Labanque, ont déjà passé commande… ●

CHRISTOPHE WLAEMINCK
Artiste

_[1] Voir le texte de François Lecocq, « Les Métamorphoses selon Andes – entretien », p.78, *50° nord revue d'art contemporain*, n°0, 2009, pp. 78-83.

François Andes, *Des neuf sortes de territoires* – installation et performance
Du 20 septembre au 17 octobre 2010
Lab-Labanque, Béthune - www.lab-labanque.fr
Ubu roi d'Alfred Jarry mis en scène par Juan Conchillo
Scénographie et costumes - Comédie de Béthune
www.comediedebethune.org - www.francoisandes.fr

François Andes, *Des neuf sortes de territoires*, 2010. © Marc Domage

MANUEL REYNAUD

Interview with Anthelme Lee

Systeme Meta

The Galerie Rezeda, installed at La Madeleine since May 2010, is an associative gallery run by a small group of artists. Its aims are to support contemporary creation and promote public awareness and access through workshops and encounters with artists. From 28 October to 13 November 2010, the gallery staged the *Systeme Meta* exhibition in which two artists, Anthelme Lee and Mytil Ducommet, decided to question the relationship between science and image.

Manuel Reynaud: ***Among the graphic pieces presented in the exhibition, there are shadow drawings. These are relatively simple in appearance at the same time as being relatively complex in construction. Drawing a shadow alludes to the mythological birth of drawing since it was by drawing the shadow of her lover that the daughter of Butades of Sicyon invented drawing. Can you explain your approach, and why you consider these drawings as a potential starting point for a reflection on the relationship between science and images?***

Anthelme Lee: Drawing a shadow is indeed a return to the origins of art, as envisaged in antiquity in Europe. It is, therefore, above all a sort of step backwards, a simple gesture, primitive, archaic even, indicative of a certain laziness, since it merely consists of tracing a shape which already exists. It is, however, worth noting that the process of tracing, of appropriating drawings formed by shadow and light, is also the principle of photography, film, video, etc. We are living in a society which uses some highly sophisticated machines to tirelessly trace reality.

Drawing a shadow is, therefore, to a certain extent, going back to an archetypal device for producing images; it is a way of recording reality. Highlighting the contrasts produced by the sun's rays is the basis of photography, and from there, of all the technical processes for capturing images. It is, moreover, no coincidence that some of the earliest photographs are of shadows (I am thinking, for example, of Henry Fox Talbot's *photogenic drawings*).

And it is here, with this idea of drawing as a recording technique, that my approach runs into science. Recording is, after all, the foundation of the experimental method. But how does one make a recording with a piece of paper and a pencil? Well, it's simple: take the piece of paper, put it in the sun, and place an object on it (a glass, a cup of coffee, a flower, for example). It is then easy to simply trace the outline of the shadow with your pencil. Once this operation is done, wait for a minute or two, and start again. You will notice that this second outline does not exactly superimpose itself on the first one. If you repeat this process a number of times, you will obtain a series of different traced outlines, depending on the height of the sun in the sky, which varies over time.

You can also imagine a slightly different process whereby instead of tracing the entire shadow each time, only part of it is recorded. For this, parallel lines are drawn on the paper, delimiting strips of equal width. You start by tracing the shadows contained within the first strip, then wait a bit before moving onto the second strip, and so on. The completion of the drawing can take several hours during which time the sun has moved round the celestial

Entretien avec Anthelme Lee

Système Méta

La galerie Rezeda, installée à La Madeleine depuis mai 2010, est une galerie associative gérée par un petit groupe d'artistes. Son double objectif est de supporter la création contemporaine tout en favorisant une sensibilisation et une accessibilité au public par la mise en place d'ateliers de création ou de rencontres avec les artistes.
En 2010, elle accueillait l'exposition *Système Méta*.
Sur une proposition de Manuel Reynaud, cette exposition des artistes Anthelme Lee et Mytil Ducommet se proposait de questionner les rapports entre la science et les images.



Mytil Ducommet, *Schrödinger*, sérigraphie sur papier, 21 x 29,8 cm.

Manuel Reynaud : ***Parmi les pièces graphiques présentées dans l'exposition, il y a des relevés d'ombres. Ces dessins sont à la fois assez simples dans leur apparence et assez compliqués dans leur construction. Dessiner une ombre, c'est faire allusion à la naissance mythologique du dessin, puisque l'on sait que c'est en dessinant l'ombre de son amoureux que la fille de Butadès de Sicyone inventa le dessin. Peux-tu nous expliquer le sens de la démarche suivie, et pourquoi tu considères ces dessins comme un point de départ possible de la réflexion sur les rapports entre la science et les images ?***
Anthelme Lee : Dessiner une ombre, c'est en effet revenir à l'origine de l'art, telle qu'elle a été imaginée dans l'Antiquité européenne. C'est donc avant tout une sorte de retour en arrière, un geste simple, primitif, archaïque même, et révélateur d'une certaine paresse puisqu'il s'agit simplement de décalquer une forme qui existe déjà. Notons cependant que le procédé du décalquage, de l'appropriation des dessins formés par les ombres et les lumières, c'est aussi le principe de la photographie, du film, de la vidéo, etc. Nous vivons dans une société qui utilise des machines très élaborées pour décalquer inlassablement le réel.
Dessiner une ombre, c'est donc en quelque sorte remonter à un dispositif archétypal de production des images, c'est réaliser un enregistrement de la réalité. Relever les contrastes que produisent les rayons du soleil, c'est le b-a ba de la photographie, et partant de là, de tous les procédés techniques de captation des images. Ce n'est d'ailleurs pas une coïncidence si parmi les premières photographies jamais réalisées, il y a des relevés d'ombres (je pense par exemple aux *photogenic drawings* de Henry Fox Talbot).

M.R. : ***C'est donc sur cette idée du dessin comme possibilité d'enregistrement de la réalité que ta démarche rejoint la science.***
A.L. : En effet, car l'enregistrement est le fondement de la méthode expérimentale. Mais comment réaliser un enregistrement avec une feuille de papier et un crayon ? Eh bien, c'est simple : prenez la feuille, placez-la au soleil, et posez dessus un objet (un verre, une tasse de café, une fleur par exemple…). Il vous sera alors facile de relever le contour de l'ombre portée à l'aide du crayon. Une fois cette opération effectuée, attendez une ou deux minutes, puis recommencez. Vous remarquerez que ce second contour ne se superpose pas exactement au précédent. Si maintenant vous répétez ce même geste un certain nombre de fois,

→

→



Anthelme Lee, *Collapse gravitationnel*, vidéo, 25".

sphere, the shadow has shifted, and the final outline represents a deformed, stretched shadow that no-one could ever actually observe in reality. What you have done during this drawing process is make a recording… of cosmic motion.

MR: ***But what exactly have you recorded? The movement of the sun? The movement of the earth? Their relative movement?***

AL: To know that, we need science, we need to resort to celestial mechanics. You need a 'scientific theory', that is, an intellectual construction which translates into hypotheses the movements of the stars, the interactions which constrain them and the laws which govern them. But these theories, no matter how sophisticated they may be, are always be open to doubt. Does the earth turn around the sun? Does it turn around itself? It's difficult to tell in reality. In any case, it's certain that we'll never be able to see it without ambiguity. According to Jacques Derrida (in Edmund Husserl's Origin of Geometry: An Introduction), it is impossible to imagine the earth, common ground for all humans, as moving amongst the stars, since it is the 'primordial body', the absolute horizon from which we measure all movement.

MR: ***The shadow drawings, therefore, are a form of raw data requiring a scientific model in order to be interpreted, to be understood. And conversely, theories often require images in order to be fully grasped.***

AL: Yes, absolutely. The understanding



Vue extérieure de la galerie REZEDA, La Madeleine.

vous obtiendrez autant de tracés différents de l'ombre, fonctions de la hauteur du soleil dans le ciel, qui varie au cours du temps.
On peut maintenant imaginer une procédure légèrement différente : au lieu de relever la totalité du contour de l'ombre à chaque fois, on peut n'en enregistrer qu'une partie. Pour cela, on trace au préalable des traits parallèles sur la feuille, délimitant ainsi des bandes de même largeur. On commence par relever les traces des ombres contenues dans la première bande. On attend un peu, puis on passe à la seconde bande, et ainsi de suite. L'achèvement du dessin peut prendre plusieurs heures. Pendant ce temps-là, le soleil se déplace sur la sphère céleste, l'ombre se décale, et le tracé final représente une ombre déformée, étirée, que personne ne pourra jamais observer. On a ainsi réalisé, dans la durée du dessin, un enregistrement, un enregistrement des mouvements cosmiques.

M.R. : ***Mais qu'a-t-on enregistré au juste ? Le mouvement du Soleil ? Le mouvement de la Terre ? Leur mouvement relatif ?***
A.L. : Pour le savoir, il nous faut faire de la science, il faut avoir recours à la mécanique céleste. On a besoin d'une « théorie scientifique », c'est-à-dire d'une construction intellectuelle qui traduise en hypothèses le mouvement des astres, les interactions qui les contraignent et les lois qui les gouvernent. Mais les théories, aussi sophistiquées soient-elles, peuvent toujours être mises en doute. La Terre tourne-t-elle autour du Soleil ? Tourne-t-elle sur elle-même ? Difficile à dire en réalité. En tout cas, il est certain que nous ne pourrons jamais le voir sans ambiguïté. Jacques Derrida disait (dans l'*Introduction à l'Origine de la géométrie de Husserl*) que la Terre, lieu commun et terrain d'entente de tous les hommes, ne pouvait être imaginée comme se mouvant parmi les astres, puisqu'elle était le « corps originaire », l'horizon absolu à partir duquel tout mouvement nous était révélé...

M.R. : ***Les dessins d'ombres sont donc des relevés bruts qui nécessitent un modèle scientifique pour être interprétés, pour être compris. Mais à l'inverse, les théories nécessitent souvent, à leur tour, des images pour être appréhendées...***
A.L. : Oui, absolument. La compréhension des théories scientifiques nécessite elle-même un effort d'imagination... autrement dit une mise en image. On en revient aux images, à leur usage, mais aussi à leur critique possible. Par exemple, pour visualiser une théorie, surtout s'il s'agit d'un modèle cosmologique qui me dépasse immensément,

→

→



Anthelme Lee, vue générale de l'exposition *Système Méta*.

of scientific theories necessitates imagination… in other words, representing them as images. And so, we are back to images again, to their uses, but also to their possible appraisal. For example, to visualise a theory, especially if it's a cosmological model that's way beyond me, I can use a form of modelling which is also called "simulation".
Imagine a group of everyday objects: chairs, for instance. Imagine further that each chair represents a particle of cosmic dust. Imagine again that these particles are randomly distributed, but are all attracted to each other. If you allow them to evolve, image after image, you get the movement of a primitive nebula seemingly emerging from chaos, condensing into a turning disc, leading to the formation of a planetary system, to its gravitational collapse and its supernova-like disintegration. This is what I would call a "small domestic cosmogony".

MR: ***Do scientists use such images?***
AL: Yes, they can be used as research tools. But mainly, these images become indispensable when 'popularising' science. Nowadays, science has become a purveyor of myths, and we expect it to give meaning to the world and to things. Black holes, quasars, nanoworlds, superstrings, multiverses; all these objects form a sort of contemporary mythology, even if their existence is purely speculative. Therefore, for these myths to exist and appear friendly and familiar, we need stories and images.
And finally, these images end up functioning as abstract symbols, detached from the theories which inspired them. Everybody knows about Schrödinger's cat, for example; but who is capable of understanding the problems of superpositioned wave functions which originated this thought experiment? This image symbolises quantum mechanics, it represents it and, at the same time, takes us further, towards parallel universes and the influence of the conscience… There are a lot of ways of turning a scientific theory into images: figures, diagrams, charts, tree diagrams, animations, etc.

MR: ***It is possible, nevertheless, to see in these works artistic qualities in their own right…***
AL: It is possible to isolate them from their scientific context, by removing the explanatory notes, for instance, which allows their somewhat menacing significance to be defused. Another strategy, preferred by Mytil, consists of reproducing his works, redrawing them, but in a more personalised, simplified and sparse form. It is another way of making these images his own.
Nowadays, scientific knowledge can appear all-powerful, but it harbours a fatal weakness, namely that everybody can appropriate images as their own and appraise them. The history of contemporary art provides us with useful tools for that.

MR: ***Tracing a shadow, decomposing a drawing into its constituent parts, making films image by image, reproducing things without schemas, obtaining shapes through subtraction… Taken together, these approaches suggest a sort of frugality of artistic practice.***
AL: It seems to me that art is never as efficient as when the technique is pared down and transparent. The spectacular art that you see everywhere, with vaguely militant intentions claiming to be ready-made postures, that kind of art does not go very far and fast dissolves into the sky. On the other hand, I think that with voluntarily reduced means, it is still possible to produce art which is both critical and salutary. ■



Anthelme Lee, *Ombre*, graphite sur papier, 120 x 80 cm (détail).

je peux utiliser une modélisation, ce que l'on appelle aussi une « simulation ». Considérons par exemple un ensemble d'objets familiers, comme des chaises. On peut imaginer que chaque chaise représente une particule de poussière cosmique. On peut aussi imaginer que ces particules se répartissent à l'origine de manière aléatoire, tout en s'attirant les unes les autres. Si l'on fait évoluer l'ensemble, image après image, on obtient le mouvement d'une nébuleuse primitive qui semble émerger du chaos, qui va ensuite se condenser en un disque tournant, conduisant à la formation d'un système planétaire puis à son collapse gravitationnel et sa désintégration en supernova.
On réalise ainsi ce que j'appellerais une « petite cosmogonie domestique ».

M.R. : ***Les scientifiques utilisent-ils de telles images ?***
A.L. : Oui, celles-ci peuvent être un outil de recherche. Mais surtout, ces images deviennent indispensables lorsqu'il s'agit de « vulgariser » la science. Car aujourd'hui, la science est devenue pourvoyeuse de mythes, on lui demande de donner un sens au monde et aux choses. Trous noirs, quasars, nanomondes, supercordes, multivers, tous ces objets forment une sorte de mythologie contemporaine, même si leur existence est purement spéculative. Alors pour que ces mythes vivent, pour qu'ils paraissent bienveillants et familiers, il faut des récits et des images.
Et finalement, ces images finissent par fonctionner comme des signes abstraits, détachés des théories qui les ont inspirées. Tout le monde connaît le chat de Schrödinger par exemple, mais qui est capable de comprendre le problème des fonctions d'onde superposées à l'origine de cette expérience de pensée ? Cette image symbolise la Mécanique quantique, elle la représente et en même temps nous entraîne plus loin, vers les univers parallèles et l'influence de la conscience… Il existe ainsi de nombreux moyens de mettre en image une théorie scientifique : figures, diagrammes, graphiques, arborescences, animations, etc.

M.R. : ***On peut cependant voir dans ces figures des qualités plastiques propres. On se place alors au-delà du contexte scientifique, au niveau d'une sorte de métalangage de la science.***
A.L. : On peut effectivement isoler ces images de ce contexte scientifique, en effaçant les légendes par exemple, ce qui permet de désamorcer leur signification un peu menaçante. Une autre stratégie, privilégiée par Mytil, consiste à reproduire ces figures, à les redessiner, mais sous une forme plus personnelle, simplifiée et appauvrie. C'est une autre manière de s'approprier ces images. Le savoir scientifique peut aujourd'hui sembler hégémonique, mais il recèle une faiblesse fatale. Car les images, tout le monde peut se les approprier et les critiquer. L'histoire de l'art contemporain nous offre pour cela de précieux outils.

M.R. : ***Décalquage d'une ombre, décomposition du dessin en ses composantes élémentaires, réalisation de films image par image, reproduction appauvrie de schémas, formes obtenues par soustraction… Finalement, ces différentes démarches proposent une sorte d'économie de la pratique artistique.***
A.L. : Il me semble en effet que l'art n'est jamais aussi efficace que lorsque la technique est pauvre et transparente. Cet art spectaculaire que l'on voit partout, où de vagues intentions militantes font figure de postures toutes faites, cet art ne porte pas très loin et se dilue rapidement dans l'azur. Je pense au contraire qu'il est encore possible, avec des moyens volontairement réduits, de produire un art critique et salutaire. ●

MANUEL REYNAUD
Artiste plasticien, ancien élève de l'École Régionale des Beaux-arts de Valence

ANTHELME LEE
Artiste plasticien, ancien élève de l'École Nationale Supérieure des Beaux-arts de Paris et de l'École Normale Supérieure, docteur en astronomie fondamentale
www.anthelmelee.com

Anthelme Lee et Mytil Ducommet,
Système Méta
Du 28 octobre au 13 novembre 2010
Galerie Rezeda, La Madeleine
http://galerie-rezeda.net

STÉPHANE BARTHEZ

Bruno Desplanques at La Piscine

Ch(o)lorine!


Bruno Desplanques en cours de réalisation de *Comme un bruit de nature* dans l'atelier Spriet Generali.

As part of the homage to Eugène Leroy by the museums of Lille-Roubaix-Tourcoing, La Piscine (lit. 'Swimming Pool' – in this instance, public swimming baths converted into a museum) in Roubaix invited Bruno Desplanques to create an installation for his painting in the huge space containing the swimming pool. Bruno Gaudichon, the curator, first came up with the idea after seeing Bruno Desplanques' exhibition *Hors Crâne* ('Outside the Skull') at the Atelier 2 in Villeneuve d'Ascq in 2009, in which the artist had 'sliced' the building's facade with a 'piece' of painting. This event was the result of several months of experimentation, mainly pictorial, during which the artist refined a system of wooden modules that could be assembled and multiplied, developing an approach to painting devoid of all premeditation.

A visit to the vast studio in La Madeleine where Bruno Desplanques carried out this preparatory work was what ended up convincing Bruno Gaudichon: painting everywhere, and light too! Propped up against high walls, a profusion of colour and energy contained by dozens of square metres of wooden modules fitted out as temporary picture rails. And then, covering most of the floor too, more rows of wooden modules, more or less stained and painted over, thicker in parts, leaving just a few narrow passageways for the artist to move about as he lent over his work, spreading industrial paint with a trowel… spring green, horizon blue, Normandy brown, summer mist, pink cloud, coral orange, clay grey… to understand what happens at the moment of painting: dense undergrowth, a man standing up, the absence of any image.

For the Piscine project, Bruno Desplanques wanted, through his painting, to explore the notion of occupying a museum space, no longer viewing the latter merely as an exhibition venue full of restrictions (systems, dimensions, specific materials etc), but also as a creative motif, generating a continuous two-way flow between the necessity to paint with a specific place in mind and the freedom to paint beyond this necessity.

The result of this year of experimentation was a powerful, daring painting installation. The first part, *Comme un bruit de nature* (Like one of nature's noises), inaugurated in October 2010, revealed a form of contemporary painting that, while tackling the building's history and evoking its functions, both past and present, seized the opportunity to confront the museum's architecture with its own presence by doing away with picture rails. All along one side of the main space on the ground floor, narrow, vertical panels with silhouettes of naked men bursting through dense vegetation curiously conjure up the memory of municipal bathing… the vigorously chucked, almost smeared method of painting achieving a powerful sense of stability thanks to simple composition, effective framing of the silhouette and, most



Bruno Desplanques, *Comme un bruit de nature*, détail, La Piscine, Musée d'art et d'industrie, Roubaix. © Éric Lebrun

Bruno Desplanques à La Piscine
Ch(o)lore !

Dans le cadre de l'hommage rendu à Eugène Leroy par les musées Lille-Roubaix-Tourcoing, le musée La Piscine de Roubaix a invité Bruno Desplanques à imaginer l'installation de sa peinture dans la vaste salle au bassin. Cette envie a germé dans l'esprit du conservateur, Bruno Gaudichon, après qu'il ait vu l'exposition *Hors Crâne* à l'Atelier 2 à Villeneuve d'Ascq, en 2009, où Bruno Desplanques avait « tranché » la façade du bâtiment d'un « morceau » de peinture. Cet événement était le résultat de plusieurs mois de recherches essentiellement picturales durant lesquels l'artiste mit au point un dispositif de modules de bois assemblables, multipliables, et engagea une peinture libérée de toute préméditation.

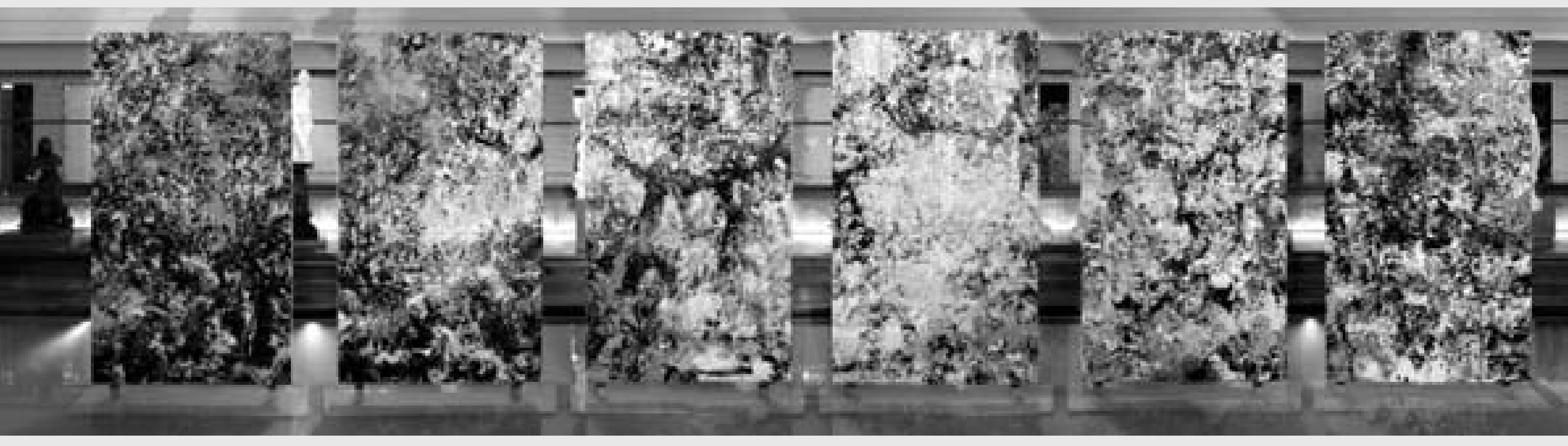
Ces recherches ont été menées dans un vaste atelier à La Madeleine dont une visite a fini de convaincre le conservateur : de la peinture partout, sous de la lumière partout ! Contre les hauts murs, sur des dizaines de mètres carrés de modules de bois assemblés en cimaises provisoires, une profusion de couleurs et d'énergie ! Et puis, recouvrant presque tout le sol, d'autres alignements de modules de bois, plus ou moins maculés, recouverts, épaissis par zones, ne laissant pour circuler que d'étroites allées à Bruno Desplanques, qui, penché sur son travail, étale à la truelle ses laques industrielles… vert source / bleu horizon / brun normand / brume d'été / nuage rose / orange corail / gris argile… pour en tirer ce qui advient dans le moment de la peinture : la profondeur d'un sous-bois, un homme en pied, l'absence de toute image.

Pour le projet à La Piscine, Bruno Desplanques a voulu nourrir sa peinture de l'idée même d'investir l'espace du musée, ce dernier n'étant plus seulement la destination contraignante du dispositif (systèmes, dimensions, matériaux spécifiques…) mais aussi un motif de réalisation, générant un constant va-et-vient entre nécessité de peindre pour le lieu et liberté de peindre au-delà de cette nécessité.

Le résultat de ce travail d'une année complète est une installation de peinture puissante et audacieuse. La première phase, *Comme un bruit de nature*, débutée au mois d'octobre, nous fait découvrir une peinture contemporaine qui, en même temps qu'elle aborde l'histoire du bâtiment, évoquant ses fonctions passées et actuelles, saisit l'occasion de confronter sa propre présence à l'architecture du musée en s'affranchissant de toute cimaise : tout le long des circulations du rez-de-chaussée d'un côté de la salle, des panneaux étroits et verticaux figurant des silhouettes d'hommes nus semblant s'enfoncer dans des verdures

→

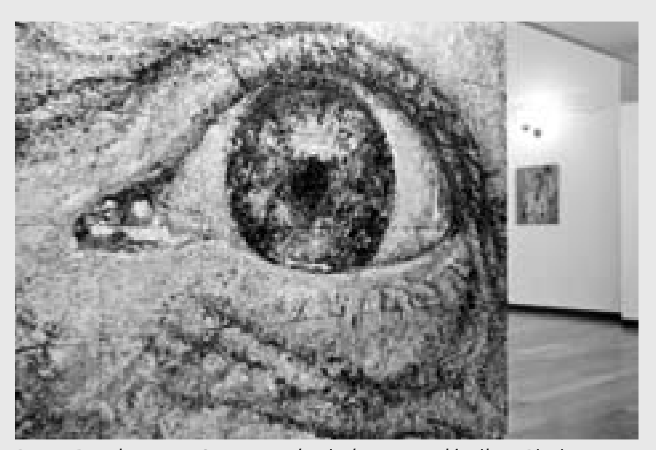




Bruno Desplanques, *Comme un bruit de nature*, vue panoramique, La Piscine, Musée d'art et d'industrie, Roubaix. © Éric Lebrun

importantly, very solid draughtsmanship, with the blurred contours of the figure creating a subtle continuum with the relative abstraction of the evocative backgrounds.

Parallel to this, a 'slice' of painting uniting several large abstract compositions traverses the changing cabins from one end of the space to the other, the distance usually required for viewing a painting being radically reduced by the artist's insistence on the visitor getting right up close, working his way into the intimate space of the cabins in order to discover the little-known proximity between the artist and his work, between the painter and his painting in the making... spring green, horizon blue, Normandy brown, mist, summer, cloud, pink, orange, coral, grey, clay... the complete poetic list of hues freed of the colour chart, the palette of the cautious.



Bruno Desplanques, *Comme un bruit de nature*, détail, La Piscine, Musée d'art et d'industrie, Roubaix. © Philippe Dupuich

Few painters tackle figurative art and abstract art head on, but among those who do, there's a distinction between those who do so using the same technique and energy (De Kooning, for example), and those who use different practices (G. Richter, Gasiorowski...). Like the painter of *Women*, Bruno Desplanques is one of those who engage physically with his painting, the image of his painting slowly revealing itself as layer upon layer of colour and tone are applied. After "wasting" a certain amount of paint, he's just as likely to opt for the impression of undergrowth with water running through it as to continue in his own lyrical space.

This act of freedom, this desire for independence from any particular movement nonetheless brings its own pitfall – one which Bruno Desplanques has not entirely managed to avoid. By depicting an extremely realistic eye on a vast format, the artist has reduced the liberating role of his wooden modules to a simple tool for creating squares, and his energetic painting to an overwhelming desire to make an image, somewhat trapped, no doubt, by his desire to tackle the question of looking, in order to create a bond with the viewer. It is always good to recall Eugène Leroy and most importantly his statement: "I don't think I wanted to make a pretty painting; I just wanted to paint".

In December, Bruno Desplanques gave new scope to his installation by opening it up to space and light in *Embarquement* (Embarkation). Arising from the water's edge along one side of the pool, a sequence of twelve vertical panels form a 'segmented' composition, punctuated at one end by a taller, independent panel, creating a powerful pictorial image. Bathed in light from the huge semi-circular stained-glass window at one end of the room, and striking up a formal, chromatic relationship with the surrounding rows of sculptures through sheer contrast, the uprightness of these parallelepipeds forms a contrary mirror-image to the sculpted curves, the intensity of the panels' colours opposing the cool marble tones, provoking the pleasurable sensation of well-mastered strongly felt emotions.

Bruno Desplanques' two-part installation thus constituted a powerful aesthetic experience with perfectly balanced sensory intimations thanks to the special attention it paid to the place itself, in this instance a museum with clear educational aims, a concern to reach as wide a public as possible, and an experimental approach that contributes to the aesthetic debate at large. Plus, at a time when procedures and media codes are sapping the visual arts, the commitment, generosity and power of Bruno Desplanques' painting are precious signs not to be ignored. ■



secrètes, réactivent singulièrement le passé des baignades municipales… ; la peinture, très énergique, jetée, barbouillée presque, accède à une grande stabilité grâce à une composition simple, un cadrage efficace de la silhouette et surtout à un dessin très solide, la ligne brouillée des contours de la figure réalisant un continuum subtil avec la relative abstraction des fonds évocateurs.

Parallèlement, une « tranche » de peinture, qui réunit plusieurs grandes compositions abstraites, traversent les cabines d'un bout à l'autre de la salle, réduisant ainsi radicalement la distance habituelle propre à la contemplation de la peinture, l'artiste contraignant le visiteur à s'approcher de près, à s'immiscer même dans l'espace intime des cabines pour découvrir la distance méconnue de l'artiste à son labeur, du peintre à sa peinture en train d'advenir… Vert source / bleu horizon / brun normand / brume / été / nuage / rose / orange / corail / gris / argile… Tout le poème des teintes libérées du nuancier, palette pour frileux.

Peu de peintres abordent de front figuration et abstraction et dans ce peu il y a encore une distinction à faire entre ceux qui le font avec la même technique, la même énergie (De kooning par exemple) et ceux qui distinguent les pratiques (G. Richter, Gasiorowski…) ; à l'instar du peintre des *Women*, Bruno Desplanques est de ceux qui s'engagent physiquement dans la peinture, l'image de sa peinture se révélant peu à peu, à force de superpositions des couleurs et des tons. Après avoir « gâché » une certaine quantité de peinture, l'artiste peut tout aussi bien décider de la conduire vers la sensation d'un sous-bois parcouru d'une idée de cours d'eau, que de la prolonger dans son propre espace lyrique.

Cet acte de liberté, cette volonté d'indépendance vis-à-vis de tel ou tel mouvement, comporte néanmoins un écueil que Bruno Desplanques n'a pas totalement su éviter : en figurant un œil, extrêmement réaliste, de très grand format, l'artiste a réduit la fonction libératrice de ses modules de bois à un simple outil de mise au carreaux, et son énergie de peinture à la trop forte volonté de faire image, quelque peu piégé sans doute par son désir de traiter de la question du regard, de générer une complicité avec le visiteur. Il est toujours bon de se souvenir d'Eugène Leroy et notamment de ce qu'il a dit : « je crois que je n'ai pas voulu faire une belle toile, j'ai simplement voulu faire de la peinture ».

En décembre, avec *Embarquement*, Bruno Desplanques donne une nouvelle envergure à son installation en l'ouvrant à l'espace et à la lumière. Dressée à la surface de l'eau du bassin, une séquence de 12 pans verticaux de peinture « fractionnés » dans une même vaste composition, ponctuée en son extrémité par un pan plus haut, indépendant, finit de convaincre de la force picturale de ce travail. Rayonnant de toute la lumière versée par l'immense vitrail demi-circulaire, engageant, par contraste, un rapport formel et chromatique puissant avec les sculptures alignées tout autour, la rectitude des parallélépipèdes jouant les miroirs contrariants des courbures modelées, l'intensité des couleurs heurtant la tonalité des marbres, la peinture de Bruno Desplanques provoque le plaisir des vigueurs maîtrisées.

Ainsi parachevée, l'installation constitue un dispositif riche d'émotions esthétiques, de propositions perceptives dont le juste équilibre fut trouvé dans une attention particulière portée au lieu, en l'occurrence un musée dont on connaît l'ambition pédagogique, les préoccupations d'ouverture à tous les publics et une exigence d'expérimentations qui contribuent aussi aux questionnements des esthétiques. Et puis, à l'heure où les procédures, les codes communicationnels, assèchent tant de pratiques plasticiennes, l'engagement, la générosité et la force de la peinture de Bruno Desplanques sont des signaux précieux, qu'il faut suivre. ●

STÉPHANE BARTHEZ
Peintre

Bruno Desplanques, *Comme un bruit de nature*
La Piscine – Musée d'art et d'industrie André Diligent, Roubaix
Du 8 octobre 2010 au 16 janvier 2011
www.roubaix-lapiscine.com
http://brunodesplanques.over-blog.com
http://stephane.barthez.over-blog.com

CATHERINE LEGALLAIS

Christl Lidl
Scrutising the Living Mastering our Gaze

"Man is the one lacking an image. Whether he closes his eyes and dreams at night, or opens them and carefully observes real things in the clarity of the sunlight; whether his gaze is diverted and strays, or he keeps his eyes on the book he's holding in his hands; whether, seated in the dark, he closely watches the sequence of a film, or allows himself to become absorbed in contemplating a painting, man is a yearning gaze seeking another image behind all he sees."[1]

A man steps out of the night and walks through the day, for a long while; a woman tiptoes through the woods, her eyes closed; an individual moves slowly towards a sports field surrounded by modern buildings; giant orchids, flowers and roots catch our eye… these are the images found in Christl Lidl's latest works – large-format lenticular and anaglyphic photographic series, stereoscopic drawings of humans, plants, organic matter, night, the sun, distraction, gazes, movement, time, desire…

Christl Lidl is an artist whose work is clearly related to scientific thought – she readily explores the various qualities of video, lenticular networks and stereoscopic 3D, carried along by her own fascination for anything relating to technology. Thanks to technology, she's able to fathom the enigma of matter and reproduce reality with an image. Her interest in science comes from the desire to 'touch' matter, leading her to work with the visible and the perception of the real, from the infinitely large to the infinitely small. Christl Lidl is an observer: she begins with the world, the living, which she probes and questions, and then submits it to a test, exposing it once again, with new intensity, to our scrutiny which, at the end of the day, is the true purpose of her work. The living, looking, looking at the living – that's what it's all about. And in this questioning of appearances and situations (their underside, surrounds and presuppositions), nothing is ever taken for granted, nothing can be assumed. Chronophotography and stereoscopy are techniques that enable us to see the world differently, translating this moving, continuous reality into something static and fragmented. But the desire to fully understand the truth about things often comes up against the illusion of grasping it and the confusion of what lies beyond appearances, producing rather strange works.

The flesh of things

Then we come to a strange world filled with anthropomorphic orchids – the velvety, epidermic matter of their petals, the chiasmus of their roots – that 'bewitch' us, like Medusa. They share the Gorgon's seductive monstrosity, discerned here in magnified form, filling us with the same fear as when we examine something within the realm of the living and organic. Georges Bataille talks of "certain succulent orchids, plants so dubious that one is tempted to attribute them with the most disturbing human perversions" or even "the elegance of the devil" and "the whiff of death".[2] Through playing around with scale and the use of stereoscopy, the flowers appear to grab us as we pass in front of them, and the sight of them in relief and the highly tactile sensation they emit induces a relationship of form-space-time with the spectator's body.

As with a hologram which occupies the same space as ours, which we can traverse but not touch, the living escapes us; we are faced with an enigma that is imperceptible. We are reduced to that subjugated, covetous gaze that seeks another image behind that which is shown and visible.





Christl Lidl, *Tryptique 1, 2, 3*, photographie anaglyphe.

Christl Lidl

Scruter le vivant Dompter le regard

***« L'homme est celui à qui une image manque. Qu'il ferme les yeux et qu'il rêve dans la nuit, qu'il les ouvre et qu'il observe attentivement les choses réelles dans la clarté qu'épanche le soleil, que son regard se déroute et s'égare, qu'il porte les yeux sur le livre qu'il tient entre ses mains, qu'assis dans le noir il épie le déroulement d'un film, qu'il se laisse absorber dans la contemplation d'une peinture, l'homme est un regard désirant qui cherche une autre image derrière tout ce qu'il voit ».*[1]**

Un homme sort de la nuit et marche le long du jour, longtemps, une femme, les yeux fermés, se déplace à tâtons dans les bois, un individu progresse petit à petit vers un terrain de jeux entouré d'immeubles modernes, des orchidées géantes, fleurs ou racines, happent notre regard : telles sont les figures que déploie Christl Lidl dans ses dernières œuvres, séries photographiques, lenticulaires ou anaglyphes, de grand format, dessins stéréoscopiques ; soient : l'humain, le végétal, l'organique, la nuit, le soleil, l'égarement, le regard, le mouvement, la durée, le désir…

Christl Lidl est une artiste dont l'œuvre s'élabore dans une proximité évidente avec une pensée scientifique ; ainsi elle ne se prive pas d'explorer les diverses qualités de la vidéo, des réseaux lenticulaires, de la 3D stéréoscopique, encouragée par sa propre fascination pour tout ce qui ressortit aux technologies. Ces dernières lui permettent de percer l'énigme de la matière ou de restituer la réalité par l'image. Son intérêt pour les sciences vient du désir de « toucher » la matière et la conduit à traiter l'échelle du visible et la perception du réel, de l'infiniment grand à l'infiniment petit. Christl Lidl est une observatrice : elle part du monde, du vivant qu'elle sonde et interroge ; elle le soumet à un examen qui le restitue avec une intensité nouvelle à l'exercice de notre regard, celui-ci constituant en réalité le véritable objet de sa démarche. Le vivant, le regard, regarder le vivant : là est l'essentiel. Dans ce questionnement des apparences et des situations (leurs dessous, leurs entours, leurs présupposés), rien n'est jamais tenu pour acquis, rien ne va de soi. La chronophotographie, la stéréoscopie sont des techniques qui donnent à voir le monde différemment, qui permettent de traduire cette réalité mouvante et continue, dans une traduction statique et discontinue ; mais





Christl Lidl, *Orch II*, photographie anaglyphe.



Christl Lidl, installation *J'irais marcher le long du jour*. Vue de l'exposition *Christl Lidl, L'entre-image*, Centre Arc en Ciel, Liévin, 2010.



Touching space

The photographs taken following a video performance by Virginie Gauthier – stereoscopic views – portray a primordial exploration in a forest. A blindfolded woman is shown walking through a tangle of branches. Far from posing, she holds her arms up in front of her to protect her eyes and try to 'find her way'. It's a question of touching the void and capturing the perceptible, traversing the different likely layers of matter.

How does one reproduce this matter or transcribe sculptural form and movement on a surface? Relief gives us a form that, at first, appears stable but which, in fact, is unstable: what is in-between the different layers appears to be neutralised, creating a double vision which we perceive quite differently. The movement of the cardinal points in different directions occurs with the series.

I would walk along the day

"Each of us is a hero who, every night, descends to Hades where he becomes his image… Every morning his dream hands him back to dawn tensely and his eyes are opened to the day."[3]

In a vital impulse, a man, alone, advances, stepping out of the darkness, lit by the light that gradually falls on him as he moves forward in his never-ending walk. Paradoxically, a cyclical time emerges within this linear series of twelve lenticular panels that increases the pace of progress from darkness to light. Our initial physical contact with light comes from the sun's light, the light of our very first breath. But darkness is not night, it is the absence of the visible… Which is what we move back to – the visible. The poignant installation entitled *J'irais marcher le long du jour…* (I would walk along the day) is disturbing. It doesn't succeed in focusing on the visible, nor even a fragment of the world; nor does it create image in movement, but, on the contrary, illustrates the impossibility of achieving such a thing. Its principle aim is not a portion of space, but the prolongation of time itself, in other words actual time, the continual flow of life and thought, or rather, the way in which it spreads its shadow over the perception of things.

The conceptual coherence of these images is that of the dead image of a living thing; before becoming images – *eikôn* or *imago* – these works are a form of empathetic involvement in the world. Rather than immobilising the world, they accompany it, and rather than stopping time they touch it. Through her wish to capture matter, Christl Lidl reveals a heightened apprehension of perception, raising questions without peremptory assertions. She requests of us not contemplation but interpretation and vigilance. ■

–1 Pascal Quignard, *Sex and Terror*, University of Chicago Press, 2011 (freely translated here from the French).

–2 Georges Bataille, "Le langage de fleurs" (The Language of Flowers), in O.C. *Premiers écrits 1922-1940*, Gallimard.

–3 Pascal Quignard, op. cit.



la volonté de savoir la vérité des choses butte souvent sur l'illusion de la saisir et sur le trouble de l'au-delà des apparences, générant des œuvres curieuses.

La chair des choses
Advient alors un monde étrange : les orchidées, anthropomorphes – matière épidermique et veloutée des pétales, chiasme de leurs racines – nous laissent « médusés ». Elles ont cette séduisante monstruosité de la Gorgone, accusée ici par leur agrandissement, et évoquent l'effroi qui saisit lorsque nous scrutons quelque chose de l'ordre de la vie, de l'organique. Georges Bataille parle de « certaines orchidées grasses, plantes si louches qu'on est tenté de leur attribuer les perversions humaines les plus troubles », ou encore « d'élégance du diable » et « d'odeur de la mort ».[2] Par un jeu d'échelle et par la stéréoscopie, les fleurs semblent nous happer quand nous nous déplaçons devant elles ; la vision en relief et le sentiment de très forte tactilité induisent un rapport forme-espace-temps en interaction avec le corps du regardeur.

Mais, comme avec l'hologramme qui s'installe dans le même espace que le nôtre, que nous pouvons traverser mais que nous ne pouvons toucher, le vivant nous échappe ; nous sommes face à l'insaisissable, face à l'énigme. Nous sommes réduits à ce regard dompté et désirant qui cherche une autre image derrière le montré et le vu.

Toucher l'espace
Les photographies réalisées suite à une performance vidéo de Virginie Gauthier, des vues en stéréoscopie, mettent en scène une exploration primordiale dans une forêt. Dans les entrelacs des branches, une femme marche à l'aveugle ; elle ne prend pas la pose, elle tend les bras devant elle pour protéger son regard, et tente de « s'y retrouver ». Il s'agit pour elle de toucher le vide et de capter le sensible, de traverser les différentes couches potentielles de matière.

Comment restituer cette matière, comment transcrire la forme sculpturale et le mouvement dans une surface ? Le relief nous fournit une forme, stable au premier abord, cependant instable ; ce qu'il y a entre les différentes couches semble neutralisé, une double vision s'installe et la perception est alors d'un tout autre ordre. Par la série s'opère le déplacement dans différentes directions des points cardinaux.

J'irais marcher le long du jour
« Chacun de nous est un héros qui chaque nuit descend vers l'Hadès où il devient son image… Chaque matin son rêve le reconfie tendu à l'aube et ses yeux s'ouvrent sur le jour ».[3]

Dans un élan vital, l'homme, seul, avance, quittant l'obscurité, éclairé par la lumière qu'il reçoit au fur et à mesure de sa marche jamais achevée. Paradoxalement, un temps cyclique est traduit dans cette série linéaire constituée de 12 panneaux lenticulaires qui démultiplient le mouvement de la marche de l'obscurité vers la lumière. Notre premier rapport physique à la lumière est la lumière solaire, la lumière de notre premier souffle. Mais l'obscurité, ça n'est pas la nuit, c'est l'absence du visible… Nous y revenons : le visible. L'installation *J'irais marcher le long du jour*… poignante, nous trouble. Elle ne parvient pas à fixer le visible, ni même un fragment du monde, elle ne fait pas de l'image en mouvement, elle témoigne au contraire de l'impossibilité d'y parvenir. Son objet privilégié n'est pas une portion d'espace, mais la durée elle-même, la durée, c'est-à-dire le temps concret, continu de la vie et de la pensée, ou plutôt la façon dont elle étend son ombre sur la perception des choses.

La cohérence conceptuelle de ces images est celle de l'image morte d'une chose vivante ; avant d'être images – *eikôn* ou *imago* – ces œuvres sont une forme de participation empathique au monde. Bien plus que de figer le monde, elles l'accompagnent, bien plus que d'arrêter le temps elles le touchent. Dans son désir de captation de la matière, Christl Lidl révèle une appréhension aiguisée de la perception, soulève les questions sans assertion péremptoire ; elle requiert de nous non pas la contemplation mais la lecture et la vigilance. ●

CATHERINE LEGALLAIS
Historienne de l'art

_1 Pascal Quignard, *Le Sexe et l'Effroi*, Paris, Gallimard, 1994
_2 Georges Bataille, « Le langage des fleurs », in O.C. *Premiers écrits, 1922-1940*, Paris, Gallimard
_3 Pascal Quignard, op. cit.

Christl Lidl, *L'entre-image*
Centre Arc en Ciel, Liévin
Du 8 octobre au 27 novembre 2010
www.arcenciel-lievin.fr - www.clidl.com

Sébastien Bruggeman
“CRASH“

Une e
les éditi
et les édi
20 octobre

www.berline
ww.smalticolo

CÉLINE LUCHET

Sébastien Bruggeman
Les collisions amoureuses

Rares sont les occasions de découvrir les perversions d'un jeune homme modeste et discret. Je suis allée à la rencontre de Sébastien Bruggeman à la galerie du 9 rue des Bouchers à Lille où se tenait son exposition *Crash*. Pour briser la glace, je lui ai rapporté l'image de la femme idéale. C'est une carte postale que j'ai reçue l'été dernier, chef d'œuvre d'art populaire, poésie des vacances à la plage. Elle annonce *la femme parfaite* : un corps hybride fait de deux paires de jambes reliées à la taille. Pas de buste. Pas de tête. Pas de seins, certes, mais pas de cerveau non plus. Nue au bord d'une mer turquoise, la créature se prélasse sur le sable blanc et invite le voyeur à la rêverie. L'absence de visage autorise enfin une sexualité débridée, libre de jugement et de sentiment de culpabilité.

Avant d'envisager cet entretien, j'ai demandé à Sylvain Courbois[1] ce que je devais lire pour affûter un peu mon sens critique et étoffer mes connaissances sélectives. Il m'a conseillé de relire tout Georges Bataille. Pour relire, il faut déjà avoir lu. Je n'avais lu que *L'histoire de l'œil*, et c'était apparemment déjà pas mal. Sébastien Bruggeman, lui, m'a conseillé de lire *Crash !* de James Ballard.

Dans les deux romans, des associations érotiques et excitantes *pour l'auteur ou le narrateur* sont créées. Un corps et un tableau de bord. Des œufs et de l'urine. Une colonne de direction et un sein. Un œil humain englobé dans un vagin. Du sperme séché sur une banquette en vinyle. Le plus souvent, le lecteur est un observateur innocemment étonné. *Tiens donc ? Quelle drôle d'idée*, se dit-il. Mais de temps en temps, par la mécanique secrète de la stimulation érotique, la fantaisie de l'auteur peut rejoindre celle du lecteur. Et là, c'est l'extase.

Ainsi je déconnais avant que je ne perde
Le contrôle de la Rolls. J'avançais lentement
Ma voiture dériva et un heurt violent
Me tira soudain de ma rêverie. Merde !

J'aperçus une roue de vélo à l'avant,
Qui continuait de rouler en roue libre,
Et comme une poupée qui perdait l'équilibre
La jupe retroussée sur ses pantalons blancs[2]

Une petite culotte baissée, des jambes longues et fines, des pieds chaussés de baskets, une main glissée dans un bikini, un t-shirt relevé sur une paire de seins fermes. Sébastien Bruggeman représente volontiers des parties de corps féminins, dont la rondeur et la fraîcheur évoquent les moments fragiles et éphémères de l'adolescence. Tous les éléments, calqués dans des mangas, s'agencent en compositions aussi aléatoires que recherchées. Certaines semblent narratives, mais c'est accidentel. On n'empêchera jamais personne de chercher du sens à ce qu'il voit, mais l'artiste se défend de raconter des histoires : il ne représente que rarement des visages, jamais des yeux. Il ne faudrait pas que le regardeur pense que ces compositions sont le fruit de l'imaginaire de personnages. Il n'y a pas de personnages. Il y a des corps. Il n'y a pas de rêves. Il y a des objets.

Des ciseaux pointus dans une main délicate. Des vélos qui convergent vers un nombril. Une collision fatale est suspendue. Les correspondances avec *Crash !* sont subtiles, mais solides. Du roman on retient une érotisation du traumatisme. Les cicatrices et blessures sont autant de nouveaux orifices à explorer amoureusement. Des stries, des fentes, des

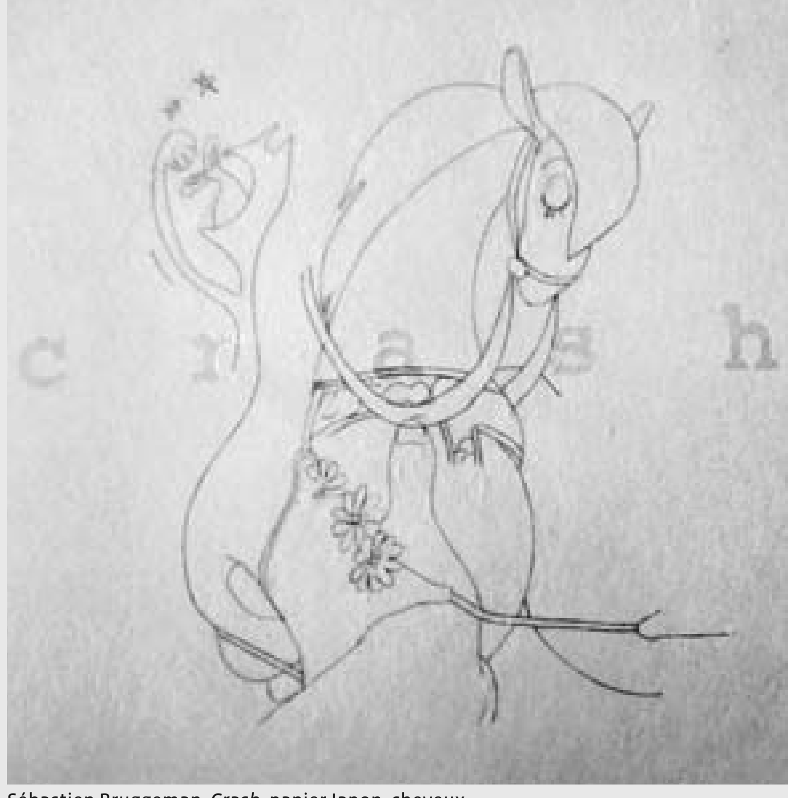
→

→

CÉLINE LUCHET

Sébastien Bruggeman

Lovers' Collisions



Sébastien Bruggeman, *Crash*, papier Japon, cheveux.

It is not often one gets the chance to explore the perversions of a modest and discreet young man. I went to meet Sébastien Bruggeman in the gallery at 9 Rue des Bouchers in Lille where his exhibition *Crash* was being held. To break the ice, I took him an image of ideal woman. It was a postcard that I had been sent the previous summer, a masterpiece of popular art, beach holiday poetry. It proclaims *the ideal woman*: a hybrid body composed of two pairs of legs joined at the waist. No chest. No head. No breasts, for sure, but equally no brain either. Naked beside the turquoise sea, the creature basks on the white sand, inviting the voyeur to daydream. Indeed, the absence of a face permits an unbridled attitude to sex, free of judgment and any feeling of guilt.

Before planning this interview, I asked Sylvain Courbois[1] what I should read to sharpen my critical faculties and flesh out my selective knowledge. He advised me to reread all of Georges Bataille. To reread, you have to have already read. I had only read *Story of the Eye*, and that was already not bad. Sébastien Bruggeman advised me to read *Crash!* by James Ballard.

In both novels, associations that are erotic and exciting for the author or narrator are created. A body and a dashboard. Eggs and urine. A steering column and a breast. A human eye incorporated within a vagina. Dry sperm on a vinyl seat. Most of the time, the reader is an unwittingly surprised observer. *Fancy that!* What a strange idea, he says. But every now and then, by the secret mechanics of erotic stimulation, the reader's fantasy may meet with the author's. And that's ecstasy.

And so I was messing around before losing
control of the Rolls. I moved forward slowly
my car swerved and a violent thud
tore me suddenly from my daydreams. Shit!

I saw a bicycle tyre up ahead,
that kept on spinning,
and like a doll that loses its balance
her skirt hitched up around her white underpants[2]

A pair of pants pulled down; long, slim legs; feet shod in trainers; a hand slipped inside a bikini; a hitched up T-shirt revealing a firm pair of breasts… Sébastien Bruggeman readily depicts parts of the female body with a fullness and freshness that evokes the fragile, ephemeral moments of adolescence. All the elements, drawn from mangas, come together to form compositions that are as random as they are considered. Some appear to be narratives, but that is accidental. Nobody should ever be prevented from looking for meaning in what they see, but the artist refrains from telling stories – he rarely depicts faces, and never eyes. The spectator must not think the compositions are the fruit of the imagination of its characters, for there are no characters, just bodies. There are no dreams, just objects.

Sébastien Bruggeman, vue de l'exposition *Crash*, Galerie 9 rue des Bouchers, Lille, 2010.

hématomes. Des matières mortes collées sur des surfaces neutres. C'est marrant, la réaction des gens quand on leur dit que ce sont des cheveux collés. Sébastien Bruggeman me raconte qu'au départ, certaines personnes qui venaient visiter son atelier à la malterie étaient limite dégoutées par cette technique. Des cheveux ? Beuark. Un cheveu est un genre de poil. Comment conjurer l'apparition d'un poil sur une surface qui aurait dû être propre ? D'autant que le cheveu, par sa finesse, oblige un rapport direct avec chaque pièce. Pour une fois, le visiteur de l'exposition est invité à franchir le périmètre de sécurité, à partager un moment d'intimité avec les œuvres.

J'ai éprouvé moi-même un certain plaisir à dire à des visiteurs de l'exposition, alors qu'ils se trouvaient à quelques centimètres d'un dessin : *vous savez, ce sont des cheveux*. Un léger mouvement de recul s'ensuivait, assorti d'un haussement de sourcils. S'agissait-il de dégoût ? Pas vraiment. Plutôt d'admiration. *Quelle patience !* disaient-ils alors. De la patience ? Mais quelle patience ? Il ne s'agit pas de patience, mais bien d'obsession et d'acharnement. Il en faut une certaine dose pour terminer chaque collage. Et du plaisir, bien sûr. Le plaisir de la concentration. Une forme d'abandon, par l'absorption totale dans une tâche gratuite.

Des cheveux collés sur du papier japon. De longues heures passées sur une table lumineuse. Des éléments calqués d'après des mangas japonais, puis redessinés en cheveux. Un travail de copiste réarrangeur. Sébastien Bruggeman trouve



Sébastien Bruggeman, Sans titre, 2008.

une certaine sécurité dans sa technique. Comme si cette méthode de collage si minutieuse rachetait tous les manques du dessin. Personne n'oserait dire que c'est nul, il y a passé tant de temps... Que valent les connaissances en histoire de l'art ? On peut encore être angoissé et soucieux de montrer que son travail, *c'est du boulot*. Il faut cependant en convenir, la technique est loin d'être uniquement une manière pour l'artiste de s'excuser de faire ce qui lui plaît. Elle ajoute une dimension à ces compositions déjà très maîtrisées. L'étrange régularité des traits confère un relief particulier au dessin, et la technique instaure une mesure d'économie qui rend le trait plus précieux. La démarche, elle, décale les enjeux. L'artiste n'est pas graphiste. Il est plasticien.

→



Pointed scissors in a delicate hand. Bicycles converging on a belly button. A fatal collision held in suspense. The similarities with *Crash!* are subtle but strong. In the book, it is the erotic aspect of the trauma that stays with one. The scars and wounds are viewed as new orifices to be explored lovingly. Streaks, slits, bruises. Dead matter glued to neutral surfaces. It's funny observing people's reactions upon hearing that it is real hair that they are looking at. Sébastien Bruggeman told me that at first this technique made some people almost feel sick when they visited his studio in the Malterie. Hair? Yuck. A hair is similar to bristle. How do you conjure up the appearance of bristle on a surface that should have been clean? Especially as the fineness of the hair necessitates a direct relationship with each work. For once, the exhibition visitors are invited to cross the security boundary and share in the intimacy of the works.

When going round the exhibition, I myself got a certain pleasure in telling visitors, as they stood just a few centimetres away from a drawing: "they're real hairs, you know". A slight cringing ensued, accompanied by a raised eyebrow. Was that disgust? Not really; more a question of admiration. "What patience!" they then said. Patience? What patience? It's not a question of patience but of obsession and determination. A certain amount of it is needed to complete each collage. And pleasure, of course. The pleasure of concentration. A form of abandon, through total absorption in a gratuitous task.

Hairs glued to Japan paper. Many hours spent at a light table. Elements copied from Japanese mangas, then redrawn in hair. A task of copying and rearranging. Sébastien Bruggeman finds a certain safety in his technique, as if this meticulous collage method could make amends for all the shortcomings of drawing Nobody would dare say it's rubbish, because so much time had been spent on it... What's the value of art-historical knowledge? You can still be anxious and concerned to show that his work '*is work*'. You have to admit, however, that the technique is far from just being a way for the artist to apologise for doing what he likes. It adds a dimension to these already highly controlled compositions. The strange regularity of the lines confers a particular relief to the drawing, and the technique establishes a degree of economy that makes the line all the more precious. As for the method, it shifts the risks. The artist is not a graphic artist but a visual artist.

In conjunction with this exhibition, publishers Smalticolor and Berline-Hubert-Vortex coproduced a multiple by Sébastien Bruggeman, which could be seen as a new departure for the artist. A small, matt, black bronze. Four pairs of legs, moulded from plastic figurines, are joined at the waist to make a black spider. The bronze is a good weight, and pleasant to hold. Sébastien Bruggeman told me that it was not a maternal, protective spider like Louise Bourgeois' one, but a disturbing, uncontrollable spider-object. You never know where it might go. You don't even know if it has a brain. The spider's legs are ridged, like scars left by the marks of a smashed car after a violent crash. At first, the multiple may seem a little isolated in the middle of the collages. Some visitors didn't even realise that the spider was part of the exhibition. They thought it was one of the objects on sale in the pretty design shop. They hadn't noticed that some of the collages take up this group of diversely shod legs, nor that these same collages are called *Araignée* (spider).

We stepped back to look at these beads of liquid shining in the dark: the first constellations of the new Zodiac of our minds. [3]

I would like to use this phrase from *Crash!* to skilfully draw a parallel with the hybrid animals that people Sébastien Bruggeman's work. I would like to reassure the most hygienic art lovers and the most expert investigators that the glue really is glue. And lastly, I would like to say: "don't step backwards, you won't see anything". Sometimes, you have to look straight in front of you, a few centimetres away, and forget all the rest. It's there that it happens. ■

—1 Sylvain Courbois from Éditions Berline-Hubert-Vortex, co-organiser of the exhibition with Smalticolor.

—2 Serge Gainsbourg, *Melody* in *Histoire de Melody Nelson*, 1971 (freely translated).

—3 James G. Ballard, *Crash!*, Calmann-Lévy, 1974.



Sébastien Bruggeman, vues de l'exposition *Crash*, Galerie 9 rue des Bouchers, Lille, 2010.

À l'occasion de cette exposition, les éditions Smalticolor et Berline-Hubert-Vortex ont coproduit un multiple de Sébastien Bruggeman, qui annonce peut-être une autre direction de recherche. Un petit bronze, noir, mat. Quatre paires de jambes, moulées d'après des figurines en plastique, sont reliées à la taille et forment une araignée noire. Le bronze a un poids et une présence agréable dans la main. Sébastien Bruggeman m'explique qu'il ne s'agit pas de l'araignée maternelle et protectrice de Louise Bourgeois, mais d'une araignée-objet, inquiétante et incontrôlable. On ne sait jamais où elle ira. On ne sait même pas si elle a un cerveau. Les jambes de l'araignée portent des stries, qui rappelleraient les cicatrices laissées par l'empreinte d'une carrosserie enfoncée lors d'une violente collision. Le multiple peut, au premier abord, sembler isolé au milieu des collages. Certains visiteurs n'ont pas remarqué que l'araignée faisait partie de l'exposition. Ils ont pensé que c'était l'un des objets à vendre de cette jolie petite boutique de design. Ils n'ont pas vu que certains collages reprenaient cet assemblage de jambes diversement chaussées, ni même que ces dits collages s'intitulaient *Araignée*.

***Nous nous sommes reculés pour contempler ces perles liquides qui brillaient dans l'ombre : les premières constellations d'un nouveau Zodiaque de nos esprits.*[3]**

Par une habile pirouette, je voudrais pouvoir utiliser cette phrase extraite de *Crash !* et esquisser un parallèle avec les animaux hybrides qui peuplent le travail de Sébastien Bruggeman. Je voudrais rassurer les amateurs d'art les plus hygiénistes et les enquêteurs les plus experts : la colle, c'est vraiment de la colle. Je voudrais dire enfin : *ne reculez pas trop, vous ne verrez rien*. Parfois, il faut regarder juste devant soi, à quelques centimètres, et oublier tout le reste. C'est là que ça se passe. ●

CÉLINE LUCHET
Écrit des fictions, des articles et des communiqués de presse autour de l'art et du rock'n'roll

_[1] Sylvain Courbois des Éditions Berline-Hubert-Vortex, coorganisateur de l'exposition avec Smalticolor.
_[2] Serge Gainsbourg, Melody in *Histoire de Melody Nelson*, 1971.
_[3] James G. Ballard, *Crash !*, Calmann-Lévy, 1974.

Sébastien Bruggeman, *Crash*
Du 21 octobre au 27 novembre 2010
Galerie du 9 rue des Bouchers - 9 rue des Bouchers, Lille
www.9ruedesbouchers.com - www.smalticolor.com
www.lamalterie.com/fr/residents/sebastien-bruggeman

CORINNE MELIN

Working on the Edge
François Génot



François Génot, *Sur la Route d'Eppe-Sauvage... : Dessin 09, 2010* - détail, 2010. Fusain sur papier, 270 x 1 000 cm, installation au patio de la Maison du ValJoly, Station touristique du ValJoly, Eppe Sauvage. © François Génot

François Génot's drawings, sculptures and installations in public venues open our eyes to the proliferation of nature in neglected pockets of our built-up reality and on the verges of roads and pathways. The artist imparts visibility to what seems to lie on the edge of vision. He gives shape to a kind of 'dreamy awareness.' The works he has produced for his two-fold exhibition in the Avesnes area at the invitation of cent lieux d'art[2] chronicle this shift to the periphery.

As a prelude to conceiving his works, François Génot spent a few days scouting sites in the Avesnois. In particular he photographed hedges, hedged pastureland, tangled tree branches, views seen through vegetation, before selecting the particular 'site' he wanted to draw or transfer to the space where it was subsequently to be represented, namely a stretch along the sides of the road leading to the village of Eppe-Sauvage.

Sur la Route d'Eppe-Sauvage... Dessin 09, 2010 (On the Road to Eppe-Sauvage, Drawing 09, 2010),[1] hedged farmland is both the subject and the setting—how it breaks up and delimits a territory, hides it from view or hinders access to it. In natural scenery of this kind, the shrubbery is pruned roughly, generally at the start or finish of a season. There is no sorting of useful plants from unwanted ones. The vegetation is allowed to interweave freely to form a wall of greenery or natural barrier. Nature does not look tame in hedges, and the same goes for the draughtsman's touch. In the majority of his charcoal drawings François Génot refrains from "taking representation all the way," as he puts it. His strokes have something tentative about them: they never stop getting to where they want to go. They have the non-linear development of weeds, of shrubbery, of bits of forest. It's as if they were carrying on their growth indefinitely. Génot's lines explore a virgin territory, transcribing a peripheral nature captured in a limbo between the visible and the invisible, the impenetrable and the contemplated. In fact, such is the size of *Sur la Route d'Eppe-Sauvage... Dessin 09, 2010* that it invites the viewer to "enter" the represented space symbolically. What is more, the gap at the bottom of the drawing beckons us to step across to the drawing's threshold. The discovery of a new space hinges on the spectator's "dreamy awareness," to borrow Gaston Bachelard's expression. It springs from the capacity of our eyes to follow the exponential growth of plants, to scrutinize them without distancing ourselves from what we are looking at, in short to open us up to "contemplating nature endlessly."

"Nature Relocated"

In the installation for the Paulin shop window at Solre-le-Château,[2] François Génot turns an element from the plant world—a briar patch—into a tool. Removed from their original location, his brambles seem to grow out of ostensible cracks in the shop, the interior of which appears to have been invaded by the naturally exuberant growth of climbing briars, imparting life to the shop's abandoned premises. The idea of relocating natural elements in a new context gives life to a number of François Génot's other projects, such as



Se tenir au bord

François Génot

Au travers de dessins, de sculptures, d'interventions dans l'espace public, François Génot ouvre le regard sur la prolifération de la nature tant dans les zones délaissées de notre réalité construite qu'aux abords des routes, des chemins. L'artiste rend visible ce qui semble se situer aux bords de notre vision. Il donne forme à une sorte de « rêverie consciente ». Les œuvres réalisées pour sa double exposition dans l'Avesnois sur l'invitation de cent lieux d'art[2] rendent compte de ce déplacement.

Pour concevoir ses œuvres, François Génot est venu quelques jours en repérage dans l'Avesnois. Il a photographié notamment les haies, les bocages, les branches entremêlées, les trouées et choisit le « lieu » de ce qui allait être dessiné ou déplacé dans l'espace de représentation après coup, soit un morceau des bordures de la départementale qui conduit à Eppe-Sauvage, village de l'Avesnois.

Sur la route d'Eppe-Sauvage… : Dessin 09, 2010[1] ; le décor-sujet est le bocage, ce qui sépare, délimite un territoire ou le dissimule à la vue voire en interdit l'accès. Dans cette nature, les plantes y sont grossièrement taillées, le plus souvent au changement de saison ; le tri entre la bonne et la mauvaise plante n'y a pas cours ; les plantes s'entremêlent librement jusqu'à former un mur végétal ou une barrière naturelle. La nature n'y apparaît donc pas domestiquée et il en va de même du trait du dessinateur. Dans la plupart de ses dessins au fusain, François Génot ne va pas, selon lui, « au bout de la représentation ». Son trait se cherche, n'en finit pas de ne pas aboutir. Il suit la croissance non linéaire d'une mauvaise herbe, d'un taillis, d'un morceau de forêt et en poursuit presque indéfiniment la croissance. L'artiste explore ainsi ce territoire vierge par le trait, transcrit une nature des bords saisie entre le visible et l'invisible, l'infranchissable et le contemplatif. *Sur la route d'Eppe-Sauvage… : Dessin 09, 2010* est d'ailleurs d'une taille (2,70 x 10 m) à inviter le spectateur à « pénétrer » symboliquement dans l'espace représenté. De plus, la trouée en bas du dessin invite à franchir le pas, à passer la « frontière ». La découverte du nouvel espace dépend de la « conscience rêveuse » du spectateur pour reprendre l'expression de Gaston Bachelard, de sa capacité à suivre des yeux la croissance exponentielle des plantes, à regarder intensément sans mettre de la distance avec ce qui est en face de lui, en somme renvoie à sa capacité de s'ouvrir « à la contemplation de la nature sans fin ».

La « nature déplacée »
Dans l'installation pour la Vitrine Paulin à Solre-le-Château[2], François Génot utilise un matériau végétal comme outil : la ronce. Délocalisée, il l'a fait déborder des fissures apparentes du magasin. Cette plante grimpante, exubérante par nature, aurait envahi l'intérieur de la boucherie ; conférant à ce lieu en friche de la vie. La transposition d'éléments naturels dans un autre contexte anime d'autres projets de François Génot comme l'installation *in situ* conçue pour la galerie de l'esplanade, École Supérieure d'Art de Metz, à l'automne 2009 et appelée *Vivarium*. De la terre et de la végétation ont été prélevées sur la friche du chantier G. Pompidou à Metz et déversées entre la vitrine de la galerie et la palissade installée pour l'occasion. L'ensemble délimitait ainsi une sorte de

→





François Génot, *Sur la Route d'Eppe-Sauvage... : Dessin 09, 2010* - détail, 2010. Fusain sur papier, 270 x 1000 cm, installation au patio de la Maison du ValJoly, Station touristique du ValJoly, Eppe Sauvage. Production cent lieux d'art² en partenariat avec la Station touristique du ValJoly
© Benjamin Blot

Vivarium, the on-site installation for the esplanade gallery at the École Supérieure d'Art in Metz, which he set up in the autumn of 2009. After removing earth and vegetation from the wasteland of the Georges Pompidou construction site in Metz, he had them deposited in the space between the gallery display window and a fence that had been specially constructed for this purpose. The result was something like a construction site where plants scheduled for removal were able to grow as they pleased. Thus two types of growth coexisted a short distance from each other (the gallery and the construction site are located in the same neighbourhood): the growth of apparently improved nature and the growth of the museum's architecture in accordance with a definite pre-established plan.

Islands

Since 2009 François Génot has also been producing blue glazed earthenware islands. Small in size (roughly 30 centimetres tall), these works consist of multiple excrescences, which arise from a stable base, branching out in various startling shapes. Each island seems to impart its own inventiveness to the material, as if the latter were struggling randomly to assume a shape amidst coalescing and dividing excrescences. The islands are like fragments of a wilderness that inspires a conscious daydream shaped by their configuration. At the Musée de la Faïence in Sarreguemines,[3] the islands are displayed on rough planks on trestles. Positioned with a space between them, the islands in each series can be viewed individually as well as an ensemble linked by a network of virtual connections. Each island possesses its own complexity, its individual destiny distinct from that of the other islands, yet each manifests the same process of growth.

In his drawings, on site installations and sculptures, François Génot favours nature as it appears in peripheral areas, a nature captured in the interval between two possibilities: the world as it is and the world as transformed in waking daydreams. The landscape acts as a support to impart visibility to a poetic territory and, in a somewhat critical manner, underlining nature's inventiveness in built-up urban spaces, spaces constrained by human purposes and behaviour, François Génot appears to be urging us to free ourselves from their sway. ■

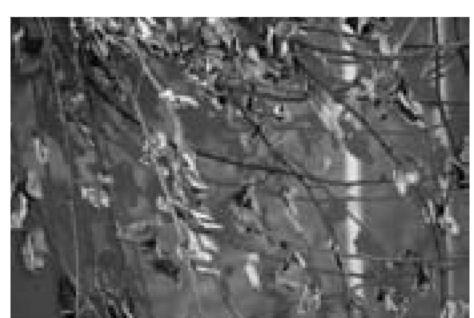
_1 The drawing was displayed in the patio of la Maison du ValJoly at Eppe-Sauvage. The ValJoly is a landscaped site near Maubeuge, approximately fifteen minutes from Solre-le-Château.

_2 The Vitrine Paulin is the picture window of a former's butcher shop at Solre-le-Château. The cent lieux d'art² association has used it as a support for the conception and creation of art projects since the 1990s.

_3 *Les îles*, solo exhibition, Musée des Technique Faïencières, Moulin de la Blies, Sarreguemines, 23 October 2009–31 January 2010.







François Génot, *Sur la route de Eppe -Sauvage…* installation à la Vitrine Paulin, Solre-le-Château (installation visible depuis la rue). Production cent lieux d'art² en partenariat avec la Station touristique du ValJoly. © Benjamin Blot

chantier où les plantes vouées à disparaître pouvaient croître librement. Deux croissances coexistaient ainsi à peu de distance (la galerie et le site sont non loin l'un de l'autre) : celle de la nature s'improvisant en apparence et celle de l'élévation de l'architecture du musée construite selon un plan bien établi.

Les îles

François Génot réalise également depuis 2009 des îles avec de la faïence fine. De petites dimensions (30 cm de haut environ), elles sont formées de multiples excroissances, sortes d'extrémités grandissantes prenant des formes surprenantes à partir d'une base fixe. Chaque île semble rendre la matière inventive, une matière qui cherche à prendre forme au hasard des jonctions et disjonctions des excroissances entre elles. Les îles sont comme des fragments d'une nature vierge à partir desquelles une rêverie consciente peut s'exercer, guidée par le dispositif de présentation. Au musée de la faïence de Sarreguemines[3], les îles sont placées sur des plateaux de bois brut reposant eux-mêmes sur des tréteaux. Espacées les unes des autres, les îles de chaque série se donnent à voir individuellement puis entre elles, tissant un réseau de relations virtuelles. Chaque île a sa propre complexité, son propre devenir détaché de celui des autres îles et pourtant chacune participe d'un même processus de croissance.

François Génot privilégie au travers des dessins, des installations *in situ* et des sculptures, une nature des bords, une nature saisie entre deux possibilités du monde, celle qui est et celle qui advient par la rêverie consciente. Le paysage est un support pour rendre visible un territoire poétique et d'une certaine façon critique, soulignant l'inventivité de la nature au regard des espaces construits et contraints par des fonctions et des comportements. François Génot semble nous inviter à s'en affranchir. ●

CORINNE MELIN
Historienne de l'art

_1 Ce dessin a été exposé au patio de la Maison du ValJoly – Station touristique du ValJoly (site paysager aménagé situé non loin de Maubeuge et à 15 minutes environ de Solre-le-Château) à Eppe-Sauvage.

_2 La Vitrine Paulin est celle d'une ancienne boucherie de Solre-le-Château servant de support à la conception et à la réalisation de projets artistiques soutenus par l'association cent lieux d'art² depuis les années 90.

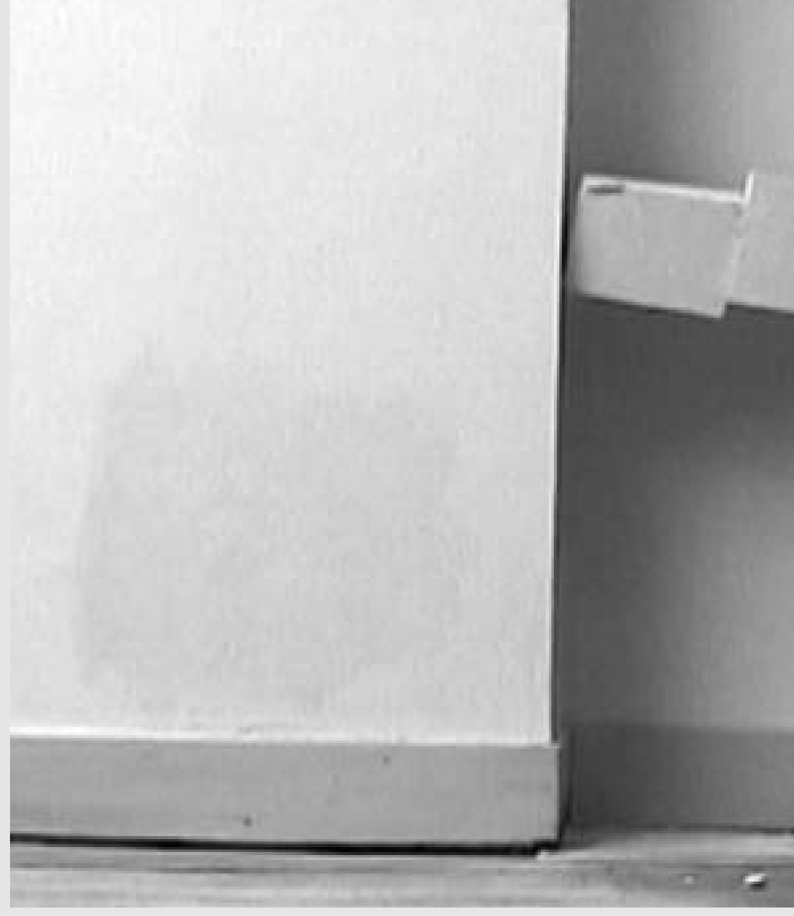
_3 *Les îles*, exposition personnelle, Musée des techniques faïencières, Moulin de la Blies, Sarreguemines du 23 octobre 2009 au 31 janvier 2010.

François Génot, *Sur la route d'Eppe-Sauvage…*
Réalisée en partenariat avec la Station touristique du ValJoly
Vitrine Paulin, Solre-le-Château
Du 16 octobre 2010 au 9 janvier 2011
Maison du ValJoly - Station touristique du ValJoly, Eppe-Sauvage
Du 16 octobre au 12 décembre 2010
www.centlieuxdartdeux.org - www.valjoly.com
www.francoisgenot.com

JOHAN GRZELCZYK

Claude Cattelain
Performer

Claude Cattelain willingly defines himself as an “artist-performer”. While the second term might appear to restrict the potential implied by the first, it proves to be perfectly suited here, the polysemy of the word “performance” turning out to be highly significant.



Claude Cattelain, vidéogramme extrait de *3 blocs*, vidéo, 2005.



Let’s look at restriction first. Claude Cattelain is a video director, illustrator, creator of installations, sculptor and photographer. You could also call him an actor, dancer and even a choreographer. But that’s not what’s important. Whether he draws his body and its movements on large sheets of paper using matches (in his series *Dessins par combustion* / Drawing by combustion) or creates, with the help of these same charred sticks, minute sculptures evoking watchtowers and other ‘observation’ architecture with unstable structures, it’s the developmental process of these creations itself that is illustrated through exhibiting the finished objects. Similarly, whether he uses the video as a simple tool for observing a public performance or for making short sequences in the privacy of his own studio (see, in particular, his series *Vidéos hebdo*), the medium’s value lies essentially in enabling his work to be seen. It is performance therefore – the path taken to reach that which is shown is more important than that which we are shown, or rather, what we are shown is not so much what we see as the entire process leading up to this moment.

As for the object of these performances, let’s say, to keep it simple, that’s it’s the body. And then let’s add that if the body is the main object of Claude Cattelain’s performances, Claude Cattelain’s body is almost exclusively the subject. To use the Saussurean distinction, it’s a question of an approach where signified and signifier coincide: the artist effectively shows his body in the process of putting itself to the test. A test not “for pleasure” but rather to mark its limits (at the risk, moreover, of displeasure if not suffering), to mark its presence in the world.

To achieve this, Claude Cattelain increases the experiments and systematically reviews his approach in order to ensure permanently revised access to the contours of his own body. While the “combustion drawings” referred to above provide a moving, incandescent map of his own physical boundaries, a work like *Video hebdo n° 23* (in which the artist forces himself to do a free-diving session using some big tape) enable a ‘pneumatic’ approach to this same reality. Other kinds of subjective limitations are also experimented with: *Video hebdo n° 2* documents the artist’s muscular capacity (by showing him spinning whilst lifting a concrete breeze-block attached to a rope), while *Don’t try* or even *Video hebdo n° 46* show his balancing powers[1].



Claude Cattelain, vidéogramme extrait de *Don’t Try*, vidéo, 2006.



Claude Cattelain
Performer

Claude Cattelain* se définit volontiers comme « artiste performer ». Bien que le second terme semble restreindre les potentialités impliquées par le premier, il s'avère pourtant ici parfaitement indiqué, la polysémie du mot « performance » se révélant tout-à-fait significative.

Restriction tout d'abord. Claude Cattelain est à la fois vidéaste, dessinateur, concepteur d'installations, sculpteur ou encore photographe. On pourrait aussi bien le déclarer comédien, danseur et pourquoi pas chorégraphe. Mais l'essentiel n'est pas là. Qu'il dessine son corps et ses mouvements sur des feuilles grand format à l'aide d'allumettes (série des *Dessins par combustion*) ou qu'il réalise, à l'aide de ces mêmes bâtonnets calcinés, de minutieuses sculptures évoquant miradors et autres architectures de contrôles à la structure branlante, c'est bien le déroulement même de ces réalisations qui est montré au travers de l'exposition des objets finis. De même, qu'il utilise la vidéo comme simple outil de constat d'une performance publique ou qu'il conçoive de courtes séquences dans l'intimité de son atelier (voir notamment la série des *Vidéos hebdo*), le médium vaut toujours essentiellement pour ce qu'il donne à voir de ce que Claude Cattelain a fait. Performance donc : le parcours accompli pour parvenir à ce qui est montré importe plus que ce qui nous est donné à voir ou plutôt, ce qui est donné à voir n'est pas tant ce que nous voyons que l'ensemble du chemin qui mène à ce moment.

Quant à l'objet de ces performances, disons, pour faire simple, qu'il s'agit du corps. Et ajoutons de suite que si le corps est l'objet principal des performances de Claude Cattelain, le corps de Claude Cattelain en est le sujet presque exclusif. Pour reprendre la distinction saussurienne, il s'agit d'un dispositif où signifié et signifiant se confondent : l'artiste montre essentiellement son corps en train de se mettre lui-même à l'épreuve. Une mise à l'épreuve du corps non pas « pour le plaisir » mais plutôt pour en cerner les limites (au risque d'ailleurs du déplaisir voire de la souffrance), pour en délimiter la présence au monde.

Pour ce faire, Claude Cattelain multiplie les expériences et refond systématiquement son dispositif de manière à s'assurer un accès toujours renouvelé aux contours de sa corporéité. Tandis que les *Dessins par combustion* évoqués plus haut conduisent à une cartographie mouvante et incandescente de ses propres frontières physiques, une œuvre comme *Vidéo hebdo n° 23* (dans laquelle l'artiste s'impose une séance d'apnée à l'aide de gros scotch) permet quant à elle une approche « pneumatique » de cette même réalité. D'autres types de délimitations subjectives sont encore expérimentées : *Vidéo hebdo n° 2* documente les aptitudes musculaires de l'artiste (en nous le montrant tournant sur lui-même tout en soulevant un parpaing de béton au bout d'une corde) tandis que *Don't try* ou encore *Vidéo hebdo n°46* mettent en évidence ses propriétés d'équilibre[1].

On le voit, le type de dispositifs auxquels recourt Claude Cattelain afin de proposer une caractérisation limitative de sa propre personne requiert presque toujours une manière de mise à l'épreuve. En dernière analyse, il s'agit de révéler les points de rupture, de déterminer ce que le corps est à même de supporter. Supporter, performer : de par leur polysémie comme de par leur appartenance à un même champ lexical, ces deux termes soulignent incidemment un des aspects fondamentaux de l'œuvre de l'artiste, à savoir sa proximité avec la pratique sportive.

Le travail de Claude Cattelain semble en effet partager avec le sport certaines de ses principales caractéristiques. De fait, il s'agit dans les deux cas d'une activité physique requérant certaines qualités telle que l'endurance, la souplesse, la coordination… Dans un cas comme dans l'autre c'est le geste de la réalisation qui a valeur en soi[2] et l'ensemble

→

→



Claude Cattelain, *Dessin par combustion n° 24*, combustion sur papier, 210 x 150 cm, 2010.

The method to which Claude Cattelain has recourse in order to give a defined characterisation of himself nearly always involves putting himself to the test. It's a question, ultimately, of exposing the breaking points, of determining what the body is capable of enduring. *Enduring, performing*: by their polysemy and their affiliation to the same lexical field, these two words incidentally underline one of the fundamental aspects of the artist's work, namely its affinity with sport.

Claude Cattelain's work does indeed appear to share some of the principle characteristics of sport. For example, both involve physical activity requiring certain qualities such as endurance, suppleness, coordination… In both cases, it's the act of accomplishing that is of value in its own right[2] and the entire "match" is played according to established rules[3]. Furthermore, both these practices – artistic performance on the one hand and sporting performance on the other – are, by nature, fundamentally unproductive and games to be played. Lastly, and most importantly, it is generally believed that physical activity opens the way to a deeper awareness of self (usually viewed in terms of doing away with the traditional dichotomy between body and soul), and it would not be out of place to view Claude Cattelain's artistic approach[4] as deriving from the same ontological quest.

But comparisons are misleading and, while the artist's performance is similar in many ways to sporting performance and even shares some of its methods, it goes without saying that it does not have the same aims. Being in control of oneself, which is the ultimate achievement of sport, is but one stage in Claude Cattelain's artistic approach, or rather one of several aims. It is just one instant of the de-monstration. Through his various experiments to do with the body's limits and carving out a place for itself in space, Claude Cattelain throws into question not just his own bodily envelope but the human condition as a whole.

The artist's putting of his own body to the test exceeds the corporality of both his own body and bodies in general. Claude Cattelain is a committed artist, not in the usual sense of the term, but in the strict sense of an artist who is implicated personally and physically in his work. However, his body is merely the subject of experiments that are valid for everyone. Just as Nietzsche drew up a complete self-portrait (not even sparing us his gastric problems) by way of beginning his meditation on the human condition, the artist makes use of his body to draw a portrait of Man: "*ecce homo*"…

The gratuitousness of sport and the apparent absurdity of performance thus echo the vacuity of existence. Here the game is not intended to amuse, but rather to reveal the absurdity of our condition. And while humour is certainly not absent from this approach, tears and wailing are clearly inappropriate. Like our body which we are at leisure to play with in order to understand it better, our existence has no meaning other than that we choose to give it through a gesture that, reluctantly, gives us access to the status of an artist. ■

_1 In the first video, perched on a ledge, he struggles against the wind to avoid falling; in the second, he attempts to destabilise the chair he is sitting on by means of various wedges.

_2 Any football supporter will confirm that it is the actions leading up to the goal that is important, and not the result of the game…

_3 This refers here to the clearly diligent, if not methodical, manner in which Claude Cattelain executes most of his performances.

_4 As, before him, those of the body artists of the 1970s, or even, closer to hand, that of the artist-athlete Matthew Barney.



Claude Cattelain, vue de l'exposition *Dessins par combustion*, Galerie de l'Aquarium, Valenciennes, 2010.

de la « partie » se joue dans le respect de règles établies[3]. Ces deux types de pratiques – performance artistique d'une part et performance sportive d'autre part – sont en outre de nature foncièrement improductive et ludique. Enfin et surtout, il est généralement admis que l'activité physique permet l'accès à une conscience approfondie de soi (le plus souvent pensée en termes de résorption de la traditionnelle dichotomie âme / corps) et il n'est pas incongru de considérer la démarche artistique de Claude Cattelain[4] comme relevant de cette même quête ontologique.

Mais comparaison n'est pas raison et si la performance de l'artiste se rapproche de bien des manières de la performance sportive, si elle partage avec celle-ci certains de ses moyens, elle ne poursuit bien entendu pas les mêmes fins. La réappropriation de soi à laquelle conduit *in fine* la pratique d'un sport n'est, dans la démarche artistique de Claude Cattelain, qu'une étape ou plutôt qu'un moyen en vue d'autres objectifs. Elle n'est qu'un moment de la dé-monstration. Au travers de ses multiples expérimentations portant sur les limites du corps et de son inscription dans l'espace, Claude Cattelain s'interroge non pas spécifiquement sur sa seule enveloppe charnelle mais sur la condition humaine dans son ensemble.

La mise à l'épreuve du corps de l'artiste *par* l'artiste dépasse à la fois *sa* et *la* seule corporéité. Claude Cattelain est un artiste engagé, non dans le sens généralement admis de cette expression mais au sens strict d'artiste s'impliquant personnellement et physiquement dans son travail. Pourtant son corps n'est ici que le sujet d'expériences valant pour tout à chacun. À la manière d'un Nietzsche dressant son autoportrait complet (ne nous épargnant pas même ses ennuis gastriques) en guise de fondement à sa méditation sur la condition humaine, l'artiste joue de son corps pour dresser le portrait de l'Homme : « *ecce homo* »...

La gratuité du geste sportif, l'apparente absurdité du geste performatif fait ainsi écho à la vacuité de l'existence. Ici le jeu n'a pas vocation de divertissement. Il agit comme révélateur de l'absurdité de notre condition. Et si l'humour n'est nullement absent de ce dispositif c'est sans aucun doute que larmes et lamentations ne sont pas de mise. Comme notre corps dont il nous est loisible de jouer pour mieux nous l'approprier, notre existence n'a de signification que celle que nous voulons bien lui conférer dans un geste qui – à notre corps défendant – nous fait accéder au statut de l'artiste. ●

JOHAN GRZELCZYK
Philosophe et critique, directeur de projets au Printemps culturel

_* Claude Cattelain est l'un des artistes émergents programmés dans le cadre de *Watch This Space #6* biennale jeune création du réseau 50° nord, qui se tient du 7 octobre au 17 décembre 2011 en Nord-Pas de Calais, Wallonie et Bruxelles avec une quinzaine d'expositions.

_1 Dans la première vidéo, perché sur une corniche, il lutte contre le vent qui tend à le faire chuter ; dans la seconde, il s'applique à déséquilibrer à l'aide de cales successives la chaise sur laquelle il est installé.

_2 N'importe quel supporter de football vous confirmera en effet que seule importe l'action qui mène au but et non pas le résultat de la rencontre...

_3 On renverra à cet égard à la manière visiblement appliquée, voire méthodique, avec laquelle Claude Cattelain réalise la majeure partie de ses performances.

_4 Comme avant lui celles des body-artistes des années 70 ou encore, plus près de nous, celle de l'artiste athlète Matthew Barney.

***Tenir, debout* – exposition collective**
Du 5 novembre 2010 au 6 mars 2011
Musée des Beaux-arts de Valenciennes
www.musenor.com - www.valenciennes.fr
Claude Cattelain, *Dessins par combustions*
Novembre 2010
Galerie l'Aquarium, Conservatoire à rayonnement départemental, Valenciennes
http://culture.valenciennes.fr
www.claudecattelain.com

ÉTUDIANT/STUDENT



VÉRONIQUE COLIN

Landscape on Trial

From the Print to the Experience of Space

A show devoted to "Wide-Open Spaces: the Experience of Large Formats in Contemporary Photography" was held at the Palais des Beaux-Arts in Lille from 20 October 2010 to 16 January 2011. The works on display were selected from the photography collection of the Société Générale Foundation and are now on view in major city museums that the foundation supports. They consist of 29 photographs by a range of artists from different countries. They have two things in common: all are landscapes and all are large-scale.

Plural Efforts

"Landscape is our mother tongue, our first means of communication, before rudimentary signs and symbols. The language of landscape can be read, spoken, listened to, even translated into images. Everything we generate in a landscape speaks about us, tells our story," declares Aleix Plademunt, three of whose photographs are on display. Prior to being an exhibition of landscapes, the show is thus a pretext for telling stories; transcending its theme, it quite simply gives us views to contemplate. Each photograph can be read as the account of a journey. Landscape is approached as a motif, a way of existing in the world.

The exhibition shows a selection of works by artists of different backgrounds from the Société Générale's photograph collection. It defines itself as an open door to multiple viewpoints and ways of gazing at landscapes. If the manner of viewing changes from picture to picture it is because the experience of landscapes and their photographic transcription depend on individual sensitivities. This selection from the Société Générale's rich photographic collection could nonetheless have been broader.



Stéphane Couturier, *Société Générale - Edouard VII - Paris 9*, 1997.
Cibachrome sur diasec, 166,7 x 133 cm - Ed. 1/2
© Stéphane Couturier - courtesy Collection Société Générale

One is somewhat taken aback, too, by its approach to cultural diversity. The show emphasises one part of the world in particular, with pride of place given to views seen through European eyes: photographs by Aleix Plademunt (Spain), Thomas Ruff (Germany) Elina Brotherus (Finland), Matej Andraz Vogrincic (Slovenia), Klavdij Sluban (Slovenia), Panos Kokkinias (Greece), and, signally, works by French photographers such as Georges Rousse, Philippe Ramette, Stéphane Couturier, Marie Maillard, Marc Riboud, Bruno Barbey, Hervé Saint-Hélier, Jean-Paul Dumas-Grillet, Mathieu Bernard-Reymond and the Franco-Algerian artist Kader Attia. Non-European cultures—Edward Burtynsky (Canada), Berni Searle (South Africa), Luo Dan (China), Gao Brothers (China), Jalal Sepehr (Iran)—are underrepresented. However, these



Luo Dan, *March 9 2006, Three Gorges Zigui Hubei*, Série « China Route 318 », 2006. Tirage argento-numérique lambda, 98,5 x 122,5 cm
Ed. 3/6 © Luo Dan - courtesy Collection Société Générale.

Le paysage à l'épreuve

Du tirage à l'expérience de l'espace

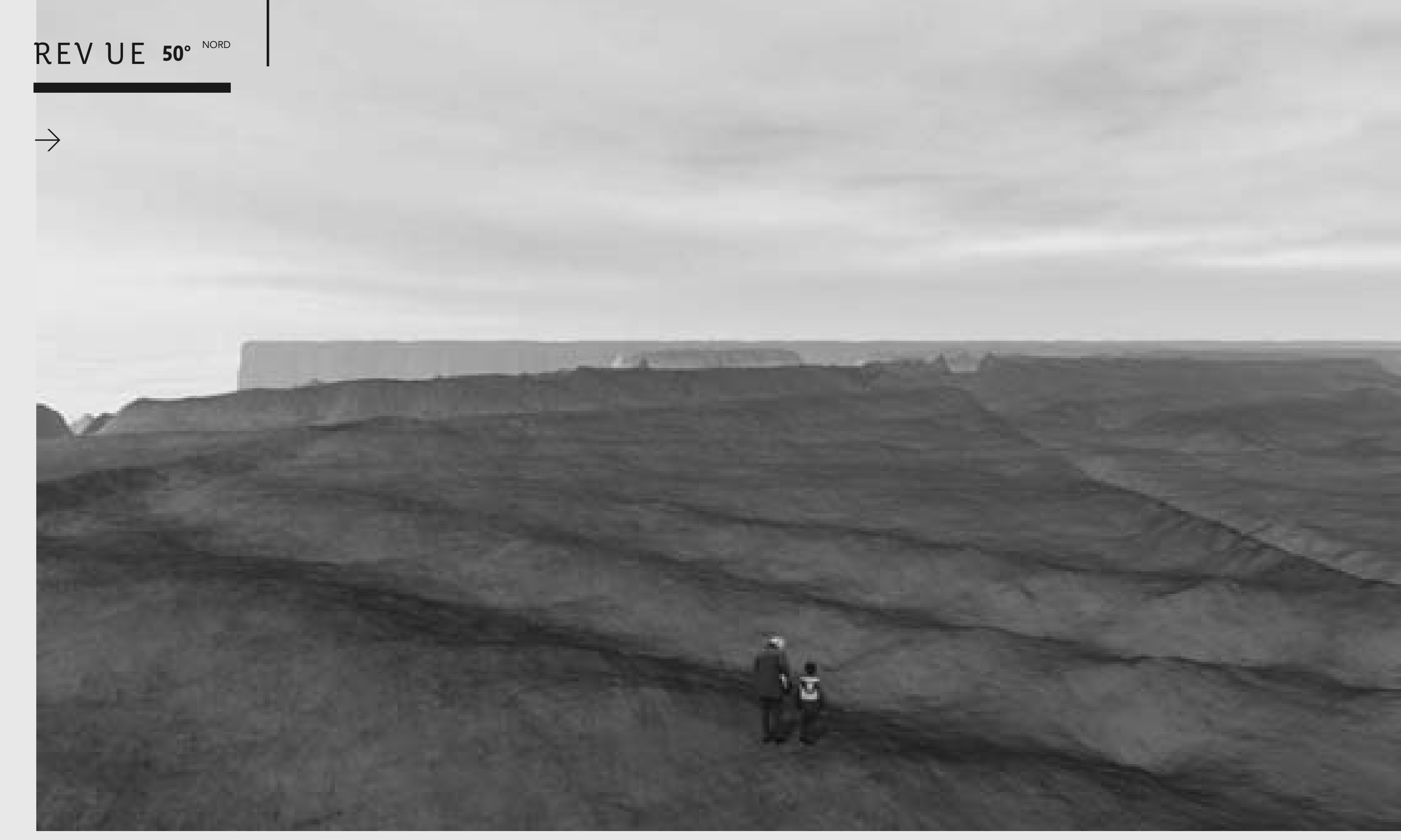
Le Palais des Beaux-arts de Lille a présenté fin 2010 une exposition dédiée à la photographie actuelle en accueillant *Les grands espaces, l'expérience du grand format dans la photographie contemporaine*, issue de la collection photographique de la Fondation Société Générale Celle-ci est aujourd'hui offerte au regard des visiteurs des musées des grandes villes auxquels elle apporte un soutien. L'exposition réunit 29 photographies d'artistes de différents pays autour des questions du grand format et du paysage.

Tentatives plurielles

« Le paysage est notre langue maternelle, notre premier moyen de communication, avant les premiers signes et les symboles. La langue du paysage peut être lue, parlée, écoutée, imagée même. Tout ce que nous générons dans le paysage parle de nous, nous raconte » annonce Aleix Plademunt, qui compte trois de ses photographies dans l'exposition. Cette exposition avant d'être celle du paysage, est un prétexte à raconter, elle transcende le thème, donne à voir tout simplement. Chaque photographie se lit comme un voyage. Le paysage est abordé comme un motif, comme une façon d'être au monde.

Les grands espaces montre une sélection d'artistes d'origines différentes issue de la collection de photographie de la Société Générale. Cette exposition est définie comme une ouverture à la multiplicité des points de vue et des regards posés sur le paysage. Si les regards diffèrent, c'est que l'expérience du paysage et sa retranscription photographique relèvent de la sensibilité individuelle. Chaque point de vue est influencé par la culture de l'individu qui regarde. Toutefois, la sélection photographique extraite de cette riche collection aurait peut-être pu être plus large.

→



Mathieu Bernard-Reymond, *Sans titre (Vous êtes ici n°46)*, 2003. Tirage digital chromogénique monté sur aluminium et sous acrylique mat, 60 x 127 cm - Ed. 2/5 © Mathieu Bernard-Reymond - courtesy Collection Société Générale.

photographs are about various ways of looking at and perceiving sites, spaces and settings. What is more, each picture tells its own story. Taken together, the photographs give us a glimpse into the whole range of possibilities that landscapes offer, their combinations, their depth and details. They are like ID cards for scenery.

It's a sensitive approach in both senses of the word, empirical and affective, and to that extent the landscapes engage and engender a good deal more than merely scenery or photography as such. The exhibition suggests a reading of landscapes that takes into account other art practices. In effect, the photographs break free from their framework and are transformed into painting. They reach towards an architectural, and sometimes even sculptural, dimension. Sometimes colour predominates, other times they edge towards film or rub elbows with advertising. The photographs on display may be realist, Surrealist, dreamlike, symbolic, Constructivist. But one thing is plain: this sampling of works is marked by the heterogeneousness of the art media that contribute to its richness and to the diversity of its visual offerings. Contemporary photography combines techniques and genres. Widely used by artists, photography since the 1960s has freed itself from photojournalism and reporting and has given birth to "plastic photography," as Dominique Baqué was later to call it. The truly arresting thing about the exhibition, in my view, is the multiplicity of its visual approaches. It is less interesting from the standpoint of its cultural perspectives. In fact, the images on exhibit get their power from the way they breach the boundaries between photography and its sister arts, inasmuch as they compel us to reflect on the complexity of landscapes and the world in general.

From Space to Image

The exhibition *Les Grands Espaces, l'Expérience du Grand Format dans la Photographie Contemporaine* (Wide-Open Spaces: the Experience of Large Formats in Contemporary Photography) promises viewers the experience of large-scale formats. In the words of the show's curator, Egis Cotentin, "[The] monumentality [of the photographs] aims to let us experience the image as a slice of reality which can be apprehended beyond mere seeing." But can one really speak of monumentality in connection with these works, the largest of which measures no more than 249 centimetres in length? I would put it simply that these are large-format pictures. Their size does not allow for an unbroken continuity between image and reality. Thus one wonders whether size should really be one of the exhibition's selling points. On the contrary, the possibility of reading these images as pictures seems more in line with the aims of the show's organisers. For what is being put forward here is a particular culture's vision of another culture. In my opinion, one's reading of the subjectivity of this viewpoint is most effective in formats that remain image formats.

The arrangement of the exhibition raises another issue as well: lighting. The viewer makes his way through two rooms, the first of which is plunged in semi-darkness; the second is bathed in intense light. Does this contrast really add to our reading of the images?

Still, there is something singular about these proposals, which envisage the images as experiences for the eye. A substantial sampling of the photographs cast light on the diversity if their approaches to the question of landscape.



Par ailleurs, l'approche de la diversité des cultures peut paraître étonnante. Il est question d'une région du monde en particulier. L'exposition fait la part belle aux regards européens avec les photographes Aleix Plademunt (Espagne), Thomas Ruff (Allemagne), Elina Brotherus (Finlande), Matej Andraz Vogrincic (Slovénie), Klavdij Sluban (Slovénie), Panos Kokkinias (Grèce), et notamment aux photographes français tels que Georges Rousse, Philippe Ramette, Stéphane Couturier, Marie Maillard, Marc Riboud, Bruno Barbey, Hervé Saint-Hélier, Jean-Paul Dumas-Grillet, Mathieu Bernard-Reymond et Kader Attia, artiste franco-algérien. Les cultures non-européennes – Edward Burtynsky (Canada), Berni Searle (Afrique du Sud), Luo Dan (Chine), Gao Brothers (Chine), Jalal Sepehr (Iran) – sont peu représentées. Cependant, le contenu que nous livrent ces photographies traite de regards et de perceptions variés sur des lieux, des espaces, des décors. Et chaque photographie raconte son propre récit. Ensemble, elles tentent de nous donner à voir le paysage dans toutes ses possibilités, ses combinatoires, sa profondeur et ses détails, telles des cartes d'identité des paysages.

Approche sensible, dans les deux sens du terme, empirique et affective. Dans cette mesure, le paysage engage et engendre bien plus que lui-même, ou que la photographie seule. Il propose une lecture qui intègre d'autres pratiques artistiques. En effet, la photographie s'émancipe et, hors cadre mute en peinture ; elle se veut architecturale, sculpturale de temps à autre. Parfois c'est la couleur qui prend le dessus, elle approche le cinéma, tutoie la publicité. Elle peut être réaliste, surréaliste, onirique, symbolique, constructiviste. Une évidence, ce qui nous est offert marque l'hétérogénéité des médiums artistiques qui concourent à cette richesse et à cette diversité des propositions plastiques. La photographie contemporaine mélange les techniques et les genres. Depuis les années 1960, la photographie, très largement utilisée par les artistes, s'extirpe alors du photojournalisme ou du reportage, pour donner naissance à la photographie plasticienne définie plus tard par Dominique Baqué. C'est réellement en termes d'approches plastiques multiples que l'exposition est saisissante à mon sens, davantage qu'en matière de points de vue culturels. En effet, cette contamination de la photographie par ses comparses fait la force des images montrées, dans la mesure où elles nous poussent à penser cette complexité du paysage et plus largement du monde.

De l'espace à l'image

L'exposition *Les grands espaces, l'expérience du grand format dans la photographie contemporaine* nous promet l'expérience du grand format. Selon le commissaire d'exposition Régis Cotentin « (La) monumentalité (des photographies) propose de vivre l'image comme un morceau de réalité, qu'il est possible d'éprouver au-delà de la simple vision ». Cependant, peut-on parler d'une monumentalité des photographies lorsque les dimensions de celles-ci n'excèdent pas 249 centimètres pour la plus grande ? Le format est, me semble-t-il, grand tout simplement. Il ne permet pas une réelle continuité de l'image à la réalité. Alors, on peut se demander si la taille des images peut être l'un des arguments de l'exposition. Au contraire, la possibilité que celles-ci soient lues comme des tableaux paraît plus propice au propos de l'exposition. Il est question au travers de ces photographies de mettre en avant le regard d'une culture particulière porté sur une autre culture. Il me semble que la lecture de cette subjectivité du point de vue est efficace au travers d'un format qui reste une image.

→

→

Within this framework, Philippe Ramette and Georges Rousse both work on illusion, each after his own fashion. Georges Rousse recreates fictional spaces within real spaces, with the help in particular of the technique of anamorphosis. In his hands photography becomes the record of the photographer's intervention on an abandoned site; it perpetuates a restricted moment.

Philippe Ramette, for his part, creates improbable visual situations. Each of his photographs includes a figure in a posture at odds with the surrounding landscape. We are made to understand the irrationality of the image through the presence of a human body. Ramette's subtle irrational photographs fool us into thinking that they're photomontages, though in fact the photograph was actually set up and taken; the special effect occurred as it was being snapped. As the viewer tries to work out how the image was made, the image triumphs.

Stéphane Couturier's photographic approach is very different. It oscillates between painting and a handling of volumes. *Fenêtre East Lake Greens* (East Lake Greens Window) is a distinctly geometric and, in its urban reality, architectural construction. Based on superposition, which calls to mind layers and overlapping strata, its composition recalls painting. The frame places the picture in quotation marks; we are told where to direct our gaze. The image recalls Alberti's "window on the world." It is effective, totally visible, literal. But it is also an image within an image, suggesting that the photographer's gaze is also an indication of his thought.

With the images of the Slovenian photographer Matej Andraz Vogrincic and his photographs of an installation of umbrellas, photography turns into the art of installation. Aleix Plademundt achieves the same transition with his installation of folding chairs. The object simultaneously invests and produces space. Photography can also be a pure motif or quasi abstraction, as in Edward Burtynsky's photograph of an oil field at Baku. Jean-Paul Dumad-Grillet harks back to Constructivism with a photograph that has every appearance of being an ironic statement of the Christian religion. As though it had strayed onto a new territory, photography takes on a cinematographic dimension in the work of Klavdij Sluban—one feels it has been cut out from a film. In Luo Dan's hands it has the fluidity of a watercolour. It takes on movement with Thomas Ruff and volume with Kader Attia's square rocks.



Matej Andraz Vogrincic, *When on a Winter's Night a Traveller*, Melbourne, 2005. C-Print, 191 x 157,5 cm - Ed 1/4 + 2 AP © Matej Andraz Vogrincic - courtesy Collection Société Générale.

These commanding, distinctive visions are by no means unrelated. They dialogue with each other, like a set of disconnected but nevertheless connectable signs. Landscape is a language.

The show is worth visiting for the content of its works, even if its ostensible discourse does not always seem to have a great deal to do with that content. This hardly matters, however, for the images speak for themselves. The things they tell us about testify to a singularity and a clearly established authority. The viewer will know how to appreciate the diversity of these visual statements—distinctive, personal statements that make their point by imparting visibility to a whole range of choices that have to do with framing, staging, format, colour and printing. These works seem all the richer inasmuch as they combine the photographic medium and the plastic arts. They present themselves to our eyes as supports for seeing and feeling. The exhibition expresses the complexity of today's world, its images and languages. The stories it tells us are the stories we read between the lines and the colours of the photographic prints, stories suffused with cultural codes and the way they interact with our individual imagination.
As Bernardin de Saint-Pierre put it, "Landscapes are the background of the picture of human life." Thus one of the reasons photographs affect us is that they speak about us. ■

Quant au parcours d'exposition, il pose une autre question : celle de l'éclairage. Ce parcours est divisé en deux salles. La première est plongée dans la pénombre, la seconde fortement éclairée. Le contraste mis en œuvre par la scénographie apporte-t-il réellement quelque chose à la lecture des images ? Les propositions misent à vue sont singulières toutefois ; elles envisagent l'image comme une expérience livrée à l'œil. Un échantillon significatif de ces photographies met en lumière la diversité des approches sur la question du paysage.

À l'intérieur de ce fragment, Philippe Ramette et Georges Rousse travaillent tout deux l'illusion, chacun à sa manière. Georges Rousse recrée des espaces fictifs à l'intérieur d'espaces réels, à l'aide de l'anamorphose notamment. La photographie est une trace de son intervention dans un lieu laissé à l'abandon, elle pérennise un moment à prolongement réduit.

Quant à Philippe Ramette, il crée des situations visuelles improbables. Dans chacune de ses photographies il intègre un personnage, en posture décalée par rapport au paysage dans lequel celui-ci évolue. Cette présence du corps permet de comprendre l'irrationalité de l'image. Ses photographies irrationnelles sont subtiles, elles nous dupent en nous poussant à croire qu'il s'agit de photomontage. Et pourtant le moment de la photographie a eu lieu, il y a eu trucage pendant la prise de vue, le spectateur cherche encore, et finalement l'image remporte.

L'approche photographique de Stéphane Couturier est tout autre, elle oscille entre la peinture et le volume. *Fenêtre East Lake Greens* est une construction très géométrique, architecturale dans sa réalité urbaine. Elle figure la peinture par sa composition en superpositions, qui renvoie à l'idée de couches, de strates. Le tableau est cité par le cadre, on nous indique là où il faut regarder. L'image parle de la fenêtre ouverte sur le monde énoncée par Alberti, elle est effective, visible, prise au pied de la lettre. Mais c'est aussi une image dans l'image, une façon de dire que le regard témoigne d'une pensée.

La photographie devient installation avec les images produites par Matej Andraz Vogrincic, artiste slovène qui photographie une installation de parapluies. Mais aussi par la pièce d'Aleix Plademundt, installation de chaises pliantes. L'objet investit l'espace et le produit en même temps. La photographie est aussi pur motif ou quasi abstraction chez Edward Burtynsky, photographie de champs de pétrole à Baku. Jean-Paul Dumas-Grillet renvoie au constructivisme dans une photographie qui sans doute, énonce, ironiquement, la religion chrétienne. La photographie est cinématographique – comme coupée directement à l'intérieur d'un film – avec Klavdij Sluban, elle erre. Fluide, aquarellée chez Luo Dan, elle est mouvement chez Thomas Ruff et volume pour Kader Attia et ses rochers carrés.

Ces visions particulières et autoritaires, loin d'être sans liens, dialoguent, comme un ensemble de signes dissociés mais associables. Le paysage est un langage.

L'exposition vaut le détour dans les contenus qu'elle propose, même si parfois le discours avancé semble en léger décalage avec le contenu. Peu importe puisque les images parlent d'elles-mêmes. Ce qu'elles nous racontent témoigne d'une singularité et d'une autorité bien démontrée. On saura apprécier la multiplicité des propositions plastiques. Personnelles et particulières, elles prennent position en nous donnant à voir des choix, ceux du cadrage, de la mise en scène, du format, des couleurs, du tirage. Ces œuvres sont d'autant plus riches qu'elles combinent médium photographique et arts plastiques. C'est ainsi qu'elles s'imposent telles des supports à voir et à sentir. Les grands espaces, c'est la complexité du monde aujourd'hui, de ses images, de ses langages. Les récits que nous content ces images sont ceux que l'on peut lire entre les lignes et les couleurs de l'impression photographique, ceux imprégnés par les codes culturels, et la façon dont tout cela dialogue avec notre imaginaire propre d'individu.
Comme le dit Bernardin de Saint-Pierre, « le paysage est le fond du tableau de la vie humaine ». Ainsi, si les photographies nous touchent, c'est aussi parce qu'elles parlent de nous. ●

VÉRONIQUE COLIN
Étudiante en 4ème année, cycle DNSEP,
École Supérieure d'Art et de Design, Valenciennes



Aleix Plademunt, *Espectadores 13*, 2008. C-Print, 120 x 150 cm

Les grands espaces, l'expérience du grand format dans la photographie contemporaine
Du 9 octobre 2010 au 10 janvier 2011
Palais des Beaux-arts, Lille
www.pba-lille.fr

ALICE LAGUARDA

Francis Alÿs
Surveyor of Destinies



Francis Alÿs, *Le Temps du Sommeil*, 1996 - Present. 111 paintings, oil, encaustic and crayon on wood. Each 11.5 x 15.4 cm aprox. Courtesy of Francis Alÿs and David Zwirner, New York. Image: Jorge Golem © Francis Alÿs

In a recent exhibition at the Wiels Contemporary Arts Centre in Brussels dedicated to the work of Francis Alÿs, everything appears to be governed by acts of crossing borders or exploring the underside of towns. The artist's findings and surveys, be they physical or symbolic, question our misgivings about urban, social and political reality. They project us into a poetic time-space led by chance, a material world traversed by Surrealist and Situationist influences.

A town is a place where things are deposited, where the trace of History, usage, stories and myths are all superimposed. It is conducive to fortuitous encounters and accidents – the observation ground where Francis Alÿs carries out his performances, paintings and videos based on chance situations encountered in the course of his street wanderings. In *The Collector* (1990-92), he uses a magnetic metal box on wheels resembling a dog that serves as a means of exploring Mexico City. Various metallic elements stick to it, forming an epidermis of rust and residue. Perhaps it can be seen as a "wild beast born of the city, of rubbish, nature's last vestige", "the remains of urban traffic"[1] that consequently becomes a document to be deciphered and interpreted. In *Jérusalem*, Francis Alÿs traces the Green Line, the "security line" created at the end of the Arab-Israeli war in 1948 separating Israel from the surrounding countries, a pot of paint with a hole in it in his hand, leaving a dribble behind him on the ground (*The Green Line*, 2004). He creates a poetic and political reading of the city: "Political in the sense of polis, Greek for city – a place of sensations and conflict which provide the material for fiction, art and urban myths."[2] Mexico City, where Francis Alÿs has lived for twenty years, is exemplary in this respect, the embodiment of urban chaos, a place made up of informal economies and diverse cultural practices, marked by processes of separation. Many of his works explore the 'underside' of this megalopolis through various methods of sampling, observation and diverting of uses. In the video *Barrenderos* (2004), roadsweepers brush rubbish across the city until the pile becomes too big to be moved, forming a strange heap, a precarious mountain in the middle of the street. The city is thus no longer seen as a sterile, hostile space but as an "organism that flows and sheds".[3] Working with this organic view of the city enables the artist to experiment with time as something non linear, dilated and cyclical. In *Paradox of Praxis (Sometimes doing Something leads to Nothing)*, performed in 1997, where Francis Alÿs pushed a large block of ice through the streets of Mexico City for several hours until it had completely melted, we are confronted by time that has been stretched. As it progresses, the block of ice rubs up against the city's residue and dust, slowly melding with it as it dissolves, in a fusion of matter and time. This rapport with time appears to depend upon a fragmentary and fragmented vision of urban space reminiscent of situationist collages revealing imaginary, poetic maps. Francis Alÿs invents new spatial, psychic and temporal relationships with his gestures and actions, bringing the stories, signs and

Francis Alÿs, F*airy Tales* (Mexico City 1995 & Stockholm 1998). Photographic documentation of an action. © Francis Alÿs

→



uses of urban space into confrontation with one another. That's what the video series *Jeux d'enfants* ('Children's Games', 2008) illustrates with its emphasis on the repetitive, ritual, strange dimension of games (skipping, ducks and drakes, shooting tin cans, etc.). A mental space emerges, an imaginary landscape that opens up to a timescale that is piecemeal and uncertain.

Rehearsal I (1999-2001) shows the repeated attempts of a Volkswagen Beetle to climb a slope near the town of Tijuana. Its success is determined by a recording of the rehearsals of a Mariachi band, complete with mistakes and interruptions. The video is like a metaphor of the impossible link between the United States and Mexico, between north and south – an impossibility seen in the band's digressions and the



Francis Alÿs, *Cuentos Patrioticos*, 1997. In collaboration with Rafael Ortega. Vidéo 14' 40".
Courtesy of Francis Alÿs. Image: Video Still. © Francis Alÿs

Sleepers was begun in the late 1990s and is composed of different series of photographs showing individuals and dogs lying on the ground, on pavements and in parks around Mexico City – homeless people with nowhere to go to, no base. These wandering souls show us "unusual ways of existing"[4] in the city, born of necessity. Once again, the organic nature of the city is seen, in contrast to the sanitised ideology condemned by Paul Virilio: "The cult of hygiene encourages the notion of the guilt of man as a form of matter. (...) It is constantly judging and condemning me in favour of inanimate, sanitised objects. The sanitised ideology removes the physical presence of man from an essentially urban society where the problem of lack of privacy within a conurbation has never been resolved other than by its removal to the outskirts or by creating a ghetto of the social and racial 'garbage' dealt with globally."[5] Francis Alÿs' work is guided by his approach to certain social and political phenomena.

Beetle's tragi-comic progression. The border remains abstract and unattainable. The city has become a "streaked space", with cracks that are evidence of a "reply combining the smooth and the pitted" that backfires: "Vast shifting shantytowns, temporary nomadic and troglodytic patchworks of bits of metal and fabric, bypassed by the selectiveness of the monetary, work and housing systems. A secret town of poverty, set to explode, similar to Thom's mathematical formula of 'retroactive polishing'. Power condensed, with the potential to reply, maybe?"[6]

Francis Alÿs' work is not a translation of a lamentation or a desperate denunciation of these phenomena. The artist elaborates his 'reply', a poetic work of fable whose apparition, in the form of samples and surveys, affords a glimpse of a residual world. For Alÿs' first impulse is not "to add to the city but rather to absorb what is already there,





Francis Alÿs, *Turista*, Mexico City, 1994. Photographic documentation of an action. Courtesy of Francis Alÿs and David Zwirner, New York. Image: Enrique Huerta. © Francis Alÿs

Francis Alÿs

L'arpenteur de destins

Dans l'œuvre de Francis Alÿs, auquel le Centre d'art contemporain bruxellois Wiels a consacré une exposition en 2010, tout semble régi par des actions de franchissement de frontières et d'exploration des « envers » de la ville. Les prélèvements et arpentages de l'artiste, qu'ils soient physiques ou symboliques, questionnent notre appréhension du réel urbain, social et politique. Ils nous font également basculer dans un espace-temps poétique guidé par l'aléa, un monde matériel traversé d'influences surréalistes et situationnistes.

La ville est un lieu de dépôts, de superposition des traces de l'Histoire, d'usages, de récits et de mythes. Elle est propice aux rencontres fortuites, aux accidents, territoire d'observation où Francis Alÿs réalise des performances, des peintures, des vidéos, à partir de situations rencontrées au hasard de ses marches dans les rues. Dans *The collector* (1990-92), il utilise une boîte en métal aimanté posée sur roulettes qui figure un chien et lui sert d'outil d'exploration de la ville de Mexico. Divers éléments métalliques s'y collent jusqu'à former un épiderme de rouille et de résidus. S'agit-il de faire apparaître une « faune sauvage propre à la cité, celle des débris, derniers vestiges de la nature », « restes de la circulation urbaine »[1] qui deviennent ainsi comme un document à décrypter, interpréter ? À Jérusalem, Francis Alÿs suit le tracé de la « Ligne verte », « ligne de sécurité » établie à la fin de la guerre israélo-arabe de 1948 séparant Israël de ses pays voisins, un pot de peinture troué à la main dont s'écoule un filet marquant le sol (*The Green Line*, 2004). L'artiste construit une lecture poétique et politique de la ville : « Politique au sens de la polis grecque, la cité en tant que lieu de sensations et de conflits d'où sont extraits les matériaux permettant de

→

to work with the residue or negative spaces, holes, and spaces in-between."[7] In seeking to appropriate this everyday residual material, belittled and rejected, the artist agrees with the ideas of the historian Henri Lefebvre, himself a Situationist for a while: "Releasing the potential of the commonplace surely re-establishes the rights of appropriation, that characteristic trait of creativity by which that which arises from nature and necessity is freely transformed into an artwork, a 'possession', for and by human activity."[8] This gesture of appropriation is stretched to its limit in *Tornado* (2000-2010), an extraordinary series of videos in which Francis Alÿs is seen making his way into the middle of a number of different tornados in the Mexican countryside, camera in hand, in search of chaos, the sonorous and visual strength of which is both terrifying and fascinating. This is magnified further in *When Faith Moves Mountains*, a performance event carried out in 2002 near Lima. Five hundred volunteers, armed with spades, formed a line to shift an exceptionally long sand dune within the landscape. As with the block of ice in *Paradox of Praxis* and the heap of rubbish in *Barrenderos*, it was an attempt to sculpt an untameable material that was overwhelming humanity, moving or pushing back physical limits, both territorial and symbolic. While the amount the dune has been shifted is scarcely noticeable, the collective will is immense. The improbability of the action is what gives the work its poetry.

Francis Alÿs is a surveyor of destiny because he prepares and rebuilds his own space every day, his own geography, his own rhythm and his own laws. He is like the first man establishing boundaries, making a mark. It is undoubtedly only a game, one that runs on chance rather than misfortune or signs of lack of tragic meaning, a rejoicing to be experienced with every event or situation as elements of a creative imagination – fables enabling reconciliation with a certain notion of childhood. Childhood is real life and the feeling of being removed from yet open to the world, a source of amazement at the world and society, at things and men, and an infinite force with which to play around with social and territorial rules and the rules of the imagination. ■



Francis Alÿs, *The Green Line*, 2004. Video documentation of an action, in collaboration with Julien Devaux with Rachel Leah-Jones and Philippe Bellaiche. Image : Julien Devaux. © Francis Alÿs

–1 Cuauhtemoc Medina, "Action/Fiction", in the exhibition catalogue *Francis Alÿs*, Musée Picasso, Antibes, 2001.

–2 *Ibid 1* Comment by F. Alÿs.

–3 *Ibid 1* Thierry Davila, "Fables/Insertions".

–4 According to a formula invented by the landscape architect Cyrille Marlin during a study trip to Tokyo.

–5 Paul Virilio, in discussion with Adrien Sina, "L'urbanité virtuelle, l'être-au-monde, au temps réel" ('Virtual urbanity, existing in this world, in real time') in the review *INTER Art Actuel*, n°66, July 1996.

–6 Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. II - Mille plateaux*, Minuit, Paris, 1980.

–7 Comment by Francis Alÿs, in the exhibition catalogue *A Story of Deception*, Wiels, Brussels/Tate Publishing, 2010.

–8 Cf. *La vie quotidienne dans le monde moderne* ('Everyday life in the modern world'), Gallimard, Paris, 1968.



créer la fiction, l'art et les mythes urbains ».[2] La ville de Mexico où il est installé depuis plus de vingt ans est à ce titre exemplaire, matérialisation d'un chaos urbain, territoire tissé d'économies informelles, de pratiques culturelles multiples, marqué par les logiques de séparations. Nombre d'œuvres d'Alÿs explorent les « envers » de cette mégapole, à travers diverses actions de prélèvement, d'observation et de détournement d'usages. Dans la vidéo *Barrenderos* (2004), des balayeurs poussent des ordures à travers la ville jusqu'à ce que le tas devienne trop gros pour être déplacé et forme un amas étrange, une montagne précaire au milieu d'une rue. La ville n'apparaît plus alors comme un espace stérile et hostile ; elle est un « organisme, avec ses circulations et ses pertes ».[3] Faire avec cette nature organique de la ville permet à l'artiste d'expérimenter une temporalité non linéaire, dilatée ou cyclique. La performance *Paradox of praxis (Sometimes doing something leads to nothing)*, réalisée en 1997 dans les rues de Mexico et dans laquelle l'artiste pousse pendant plusieurs heures un gros bloc de glace jusqu'à ce qu'il soit entièrement fondu, nous confronte à un temps étiré. Le bloc de glace se frotte au sol de la ville, à ses résidus et ses poussières, pour finir par se dissoudre lentement en eux, accomplissement d'une fusion de matières et de temps. Ce rapport au temps semble dépendre d'une vision fragmentaire et fragmentée de l'espace urbain qui rappelle les collages situationnistes dévoilant des cartographies imaginaires et poétiques. Par ses gestes et ses actions, Francis Alÿs invente en effet de nouvelles relations spatiales, psychiques, temporelles, imagine des collisions d'histoires, de signes et d'usages de l'espace urbain. C'est ce qu'illustrent par exemple les vidéos de la série *Jeux d'enfants* (2008) qui, par leurs cadrages, accentuent la dimension répétitive, rituelle et étrange des jeux (sauter à la corde, faire rebondir des pierres sur l'eau, shooter dans une canette, etc.). Un espace mental surgit, un paysage imaginaire des lieux qui ouvre à une temporalité morcelée et incertaine.

Initiée à la fin des années 1990, l'œuvre *Sleepers*, constituée de séries de diapositives, montre des individus et des chiens couchés à même le sol, sur les trottoirs ou dans les parcs à Mexico, des sans-abris privés de toute possibilité de repli et d'ancrage. Ces êtres errants nous révèlent des « dispositifs singuliers d'usage »[4] dans la ville, issus de la nécessité. Ici encore, la nature organique de la ville réapparaît et vient s'opposer à l'idéologie sanitaire dénoncée par Paul Virilio : « L'hygiénisme développe le thème de la culpabilité de l'homme en tant qu'état de la matière. (…) Il me juge et me condamne perpétuellement au bénéfice de l'objet inanimé, aseptique. (…) L'idéologie sanitaire évacue l'homme physique d'une société essentiellement urbaine où le problème de la promiscuité dans la concentration n'a jamais été résolu autrement que par l'évacuation en périphérie ou la mise en ghetto des 'déchets' sociaux ou raciaux traités globalement ».[5] L'œuvre de Francis Alÿs est guidée par son regard sur certains phénomènes sociaux et politiques. *Rehearsal I* (1999-2001) montre les efforts réitérés d'une Volkswagen Coccinelle pour monter une pente à proximité de la ville de Tijuana, dont la réussite semble conditionnée par une bande sonore qui diffuse les répétitions d'un groupe de Mariachis et les erreurs ou interruptions qui les ponctuent. La vidéo agit comme une métaphore de l'impossible liaison entre États-Unis et Mexique, entre Nord et Sud, une impossibilité qui se matérialise dans les digressions de l'orchestre et les tentatives de franchissement tragi-comiques de la Coccinelle. La frontière demeure abstraite et inatteignable. C'est que la ville est devenue un « espace strié » ; elle a engendré des interstices qui sont le signe d'une « riposte combinant le lisse et le troué », se retournant contre elle : « Immenses bidonvilles mouvants, temporaires, de nomades et de troglodytes, résidus de métal et de tissu, patchwork, qui ne sont même plus concernés par les triages de la monnaie, du travail ou de l'habitation. Une misère explosive, que la ville sécrète, et qui correspondrait à la formule mathématique de Thom : 'un lissage rétroactif'. Force condensée, potentialité d'une riposte ? »[6]







Francis Alÿs, vidéogramme extrait de *Tornado*, 2000-2010. In collaboration with Julien Devaux, vidéo, 40'. © Francis Alÿs

Les œuvres de Francis Alÿs ne sont pas la traduction d'une lamentation ou une dénonciation désespérée de ces phénomènes. L'artiste élabore, justement, sa « riposte », une œuvre-fable, poétique, dont les modes d'apparition, les prélèvements et arpentages laissent entrevoir un monde du résiduel. Car l'impulsion première d'Alÿs n'est pas « d'ajouter à la ville mais plutôt d'absorber ce qui était déjà là, de travailler à partir des résidus ou des espaces négatifs, des trous, des espaces entre ».[7] En cherchant à s'approprier cette matière résiduelle, quotidienne, dévalorisée et rejetée, l'artiste rejoint les thèses de l'historien Henri Lefebvre, un temps compagnon des situationnistes : « Dégager les virtualités du quotidien, n'est-ce pas rétablir les droits de l'appropriation, ce trait caractéristique de l'activité créatrice par laquelle ce qui vient de la nature et de la nécessité se change en œuvre, en 'bien', pour et par l'activité humaine, en liberté ? »[8] Ce geste d'appropriation est poussé à son comble dans la série de vidéos *Tornado* (2000-2010), expériences spectaculaires où l'on voit Francis Alÿs pénétrer avec sa caméra dans des tornades dans la campagne mexicaine, à la recherche d'un chaos dont la puissance sonore et visuelle effraie et fascine. Il est magnifié dans l'action *When Faith Moves Mountains* réalisée en 2002 près de Lima. Cinq cents volontaires équipés de pelles forment une ligne pour déplacer une dune de sable d'une très grande longueur dans le paysage. Il s'agit à nouveau, comme pour le bloc de glace de *Paradox of Praxis* et le tas de détritus de *Barrenderos*, de tenter de sculpter une matière indomptable qui déborde l'humain. De déplacer ou de repousser des limites physiques, territoriales mais aussi symboliques. Le déplacement réel de la dune est à peine perceptible, la volonté collective est immense. L'improbabilité du geste accorde à l'œuvre sa poésie.

Francis Alÿs est un arpenteur de destins, parce qu'il élabore et reconstruit chaque jour son propre espace, sa propre géographie, sa propre rythmique et ses propres lois. Il est comme le premier homme qui dressait une borne, faisait une marque. Il n'est sans doute question, dans tout cela, que de jeu : un jeu qui fait de l'aléa son moteur et non une fatalité ou la marque d'une absence de sens tragique, une jubilation à éprouver chaque événement, chaque situation comme constitutifs d'un imaginaire créateur, de fables ouvrant à une réconciliation avec une certaine idée de l'enfance. L'enfance est le vécu et l'expérience d'un écart, d'une ouverture au monde, source de l'étonnement devant le monde et la société, les choses et les hommes, puissance infinie de faire jouer les règles sociales, territoriales et les règles de l'imaginaire. ●

ALICE LAGUARDA
Critique d'art et d'architecture, professeur d'esthétique à l'École supérieure d'arts et media de Caen/Cherbourg

Francis Alÿs, *A story of deception*
Du 9 octobre 2010 au 30 janvier 2011
Wiels, Bruxelles - www.wiels.org - www.francisalys.com

_1 Cuauhtemoc Medina, « Action/Fiction », in Catalogue de l'exposition *Francis Alÿs*, Musée Picasso, Antibes, 2001.

_2 Ibid. Propos de F. Alÿs.

_3 Ibid. Thierry Davila, « Fables/Insertions ».

_4 Selon une formule de l'architecte-paysagiste Cyrille Marlin inventée lors d'un voyage d'études dans la ville de Tokyo.

_5 Paul Virilio, entretien avec Adrien Sina, « L'urbanité virtuelle, l'être-au-monde, au temps réel », in revue *INTER Art actuel* n°66, juillet 1996.

_6 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. II - Mille plateaux*, Paris : Minuit, 1980.

_7 Propos de Francis Alÿs, in Catalogue de l'exposition *A story of deception*, Wiels, Bruxelles/ Tate Publishing, 2010.

_8 Cf. *La vie quotidienne dans le monde moderne*, Paris : Gallimard, 1968.


REVUE 50° NORD

DOSSIER // PROJECT

ALEXANDRA PIGNY

A **Survey of Public Art** in the Nord-Pas de Calais

You notice them everywhere, yet no one actually looks at them. Who remembers the names of the figures represented by the monumental statues that adorn our cities? Mere pigeon perches and resting places for passersby, they have become meaningless ciphers in our urban lives. They belong to another era, when public commissions of artworks were exclusively instruments of power thanks to which the state glorified its authority by honouring its war heroes, politicians and saints.

While public commissions of artworks have a long history, they were given a new lease on life with Jack Lang's arrival at the Ministry of Culture. It was at this point that the first partnerships with cities wishing to place publicly commissioned art works in everyday spaces began to appear, shaped by certain constraints, the local population and the use they are put to. Henceforth the state was no longer simply a patron and a prescriber but was also a partner of public institutions and regional authorities. This being the case, let us draw up a survey, although one that is by no means exhaustive, of the characteristic manners in which art is inserted in the city.

Like all other French regions, the Nord Pas-de-Calais participated in the cultural policy which favours contemporary artists. Take, to cite just one example, François Morellet's monumental *Blériot en Dentelle* (Blériot in Lace), a 2,530–square metre pavement depicting a lacework aeroplane, laid down in the late 1980s in Calais' Fort Nierulay. This remarkable work was inspired by the history of the location and its inhabitants. Though it was a groundbreaking project in the '80s, it is an example of a practice that has now become commonplace. Gone are the days when an artwork was placed on a pedestal in the centre of a town; the object is now to make art meaningful, irrespective of its scale. Public commissions nowadays embrace a variety of fields, from signposting, laying out gardens, creating transitions, to urban furniture and giving a new definition to city spaces.

A perfect example of this is Carmen Perrin's work, inaugurated in May 2009 at Grenay and to date the Pas-de-Calais' largest public commission (2.9 million Euros). Titled *Bleu Grenay*, it is more than simply a work of art: it redefines the landscape and establishes a new space. Covering an area of 5,500 square metres, 140,000 blue stone blocks create a town square, a public space and concourse that recalls Grenay's history as a mining town. At the artist's behest, a landscaping scheme consisting of fruit

Un **panorama de l'art public**, dans le Nord-Pas de Calais

Elles sont partout, mais on ne les regarde plus… Qui connaîtrait le nom des personnages représentés par les monumentales statues qui ornent nos villes ? Perchoirs à pigeons, reposoirs pour badauds, elles ne font plus sens aujourd'hui dans la ville. Elles émanent d'un autre temps, celui où la commande publique d'œuvres d'art était uniquement un outil au service du pouvoir, grâce auquel l'État magnifiait sa puissance en honorant ses héros de guerre, ses hommes politiques et ses saints.



La création de Katsuhito Nishikawa s'inscrit au cœur de l'Hôpital Huriez à Lille pour tenter de l'humaniser. © Katsuhito Nishikawa

Si la commande publique d'œuvres d'art existe depuis bien longtemps, elle a pris une nouvelle impulsion avec l'arrivée de Jack Lang au ministère de la Culture. C'est à cette époque qu'apparaissent les premiers partenariats avec les villes qui souhaitent inscrire l'œuvre d'art commandée dans un espace de vie en prenant en compte ses contraintes, sa population, son usage… Dès lors, l'État n'est plus seulement mécène ni prescripteur, mais partenaire des collectivités territoriales et des établissements publics. Dressons alors un panorama, non exhaustif mais exemplaire, des différents modes d'inscription de l'art dans la ville.

Le Nord-Pas de Calais, comme toutes les autres régions de France, est entré dans cette politique culturelle favorable aux artistes contemporains. À titre d'exemple, on peut citer le monumental *Blériot en dentelle* de François Morellet (dallage au sol représentant un avion en dentelle, qui s'étend sur 2 530 m²) réalisé à la fin des années 1980 au Fort-Nieurlay à Calais. Cette création remarquable puise dans l'histoire du lieu et des habitants pour exister. Démarche novatrice dans les années 1980, elle est aujourd'hui systématique. Il ne s'agit plus de poser une œuvre sur un socle au cœur de la ville, mais de lui donner un sens, peu importe son ampleur. La commande publique repose aujourd'hui sur des champs aussi larges que la

→

→

trees and beds of wild flowers was laid out in conjunction with her mineral creation. The local municipality fought for a decade to realise this project, with a single aim: that of polishing up its image as a mining town.

In a similar spirit, Katsuhito Nishikawa's publicly commissioned *Physalis Partitura*, installed in 2006–2007 at the Claude Huriez Hospital in Lille, seeks to redefine its chosen locus. The idea was to create a link between the hospital and the city and to transform a location that generated nervousness into a generally tranquilising space. The work unfolds simultaneously inside and outside the hospital, notably through a variety of external furniture, ground and mural lighting, a transformation of the entrance hall, sculptures, specially designed furniture in the cafeteria and reception area, and giant Cape Gooseberries (physalis) in white concrete dotting the forecourt.

Works Designed to Endure

Not all publicly commissioned artworks are as substantial as these two symbolic projects. Even so, they leave lasting traces in the landscape and are designed to create a new mode of communal relations shaped by removing contemporary art from museums and bringing it to the local population. On a more modest scale, this is also what France's "1-percent" public commission law has been accomplishing since the 1950s. This system obliges national and regional authorities to channel one percent of the cost of constructing or refurbishing a public building to commissioning or buying one or more artworks. The artist replies to the call for tender by designing a work specifically adapted to the site in question, at the very least in collaboration with the architect. The system applies to an array of buildings (theatres, secondary schools, public libraries, ministries and so forth) and media (painting, sculpture, video, sound installations or landscape art). As is the case with public commissions, a panel of art 'experts' (artists, leading figures in contemporary art, representatives of the DRAC, the regional body in charge of cultural affairs) makes the final selection. In 2011 the artist Claire Maugeais, for example, designed a number of works (including floor tiles, decorated panels of laminated glass) for the Pierre and Marie Curie secondary school of Tourcoing. Placed in various locations throughout the building, the artist's designs introduced nature into an extremely tightly knit urban environment, while offering depth and perspective. Enduring works of this nature are often accompanied, upon their completion, with actions designed to increase the appreciation and understanding of the public for which they are conceived.

Unless their immediate audience is involved, such works, chosen and 'constructed jointly' by art experts who guarantee their quality, nevertheless run the risk of becoming as meaningless as most 19th century public statues. Conceiving them in consultation with the local inhabitants who will experience them on a daily basis could well be a way of making sure of their continuing relevance within the public space. While these issues are sometimes raised in connection with traditional public commissions (Morellet met with the inhabitants of Calais while designing his work, as did Carmen Perrin with the citizens of Grenay, at the request of the local authorities), they are becoming increasingly central to more recent approaches to urban art.

Thus the Nouveaux Commanditaires (New Commissions) system in France makes it possible for private initiatives to generate public art. In the words of the Fondation de France, which pioneered this approach in 1991, "it allows any citizens who wish to do so, either singly or in a group, to initiate a commission from an artist in harmony with a set of specifications defined by a cultural mediator, provided that the project be of general public interest and that the artwork be designed for the community." This system differs from both the public commission approach and from the "1-percent" system in that it involves four participating parties: the citizens who initiate the commission, the cultural mediator, the artist, and the public or private backers who make it possible for the work to be actually produced. The novelty of this approach on France's art scene lies in the involvement of the private sector in commissioning artworks. Though common in English-speaking countries, it is only just beginning to make an appearance in France. The strong point of this approach, moreover, is that it originates in the request of ordinary individuals, who, with the help of a mediator, actually commission an artist to produce a work. The artwork never exists beforehand (as is often the case with the 1-percent system), but arises in a rapport of trust among a variety of participants.



Plus qu'un lieu de commémoration, la Maison forestière d'Ors est envisagée par Simon Patterson comme une œuvre visuelle et sonore en hommage au poète Wilfred Owen. © Simon Patterson, 2008

création d'une signalétique, d'un jardin, d'une passerelle, d'un mobilier urbain ou la requalification d'un lieu…

Inaugurée en mai 2009 à Grenay, l'œuvre de Carmen Perrin, la plus grande commande publique d'art menée dans le Pas-de-Calais (2,9 millions d'euros) en est un parfait exemple. Intitulée *Bleu Grenay*, la création ne fait pas seulement œuvre d'art, elle requalifie le paysage, crée un espace nouveau. Sur 5 500 m^2, 140 000 blocs de pierres bleues donnent ainsi naissance à une place, lieu de vie et de passage, rappelant le passé minier de la ville. Souhaité par l'artiste, un aménagement paysager, composé d'arbres fruitiers et de massifs de fleurs des prés, accompagne cette création minérale. Un seul objectif pour la municipalité qui s'est battue pendant dix ans pour faire exister ce projet : redorer l'image de la cité minière.

Dans le même esprit, la commande publique de Katsuhito Nishikawa, *Physalis Partitura*, réalisée en 2006/2007 à l'Hôpital Claude-Huriez à Lille, a cherché à requalifier l'espace. La volonté était de créer un lien entre l'hôpital et la cité et de transformer un lieu générateur d'appréhension et d'angoisse en un espace pacifié dans sa globalité. L'œuvre se déploie alors aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'hôpital : aménagements extérieurs, éclairage des sols et des murs, transformation du hall d'honneur, sculptures, ponctuation plastique de la cour d'honneur avec des physalis en béton blanc, dessin du mobilier des espaces accueil et cafétéria…

Des œuvres pensées pour être pérennes

Les commandes publiques d'œuvres peuvent être moins conséquentes que ces deux projets symboliques. Elles restent néanmoins des traces fortes dans le paysage et ont pour ambition de tisser un autre vivre ensemble où l'art contemporain sortirait des musées pour aller à la rencontre de la population. À plus petite échelle, c'est également ce qui est entrepris depuis les années 1950 avec le 1% artistique. Ce dispositif impose, lors de la construction ou de la réhabilitation d'un bâtiment public (aussi bien bâtiments de l'État que des collectivités territoriales), de consacrer 1% du coût des travaux à la commande ou à l'acquisition d'une ou plusieurs œuvres d'art. Les artistes doivent répondre à des appels d'offre pour créer une œuvre pour le lieu, au minimum en collaboration avec l'architecte. Les bâtiments sont divers (théâtre, collège, lycée, bibliothèque centrale, ministère…), tout comme les modes d'expression qui y sont intégrés (peinture, sculpture, vidéo, création sonore ou paysagère…). Comme pour la commande publique, l'œuvre est sélectionnée par un comité artistique, composé

→

→



À Dunkerque, *Opener* s'affiche comme un programme de recherches et d'actions artistiques mené dans l'espace public. Ici, le premier jardin du projet. © Anne Rivollet

The Artist as an Urban Participant

In 2005 the Hommelet neighbourhood committee in Roubaix (an association of local inhabitants) contacted artconnexion, the cultural mediator for the North of France, about installing an artwork in the heart of its quarter. In concert with this committee, artconnexion asked Wim Delvoye to create an artwork. Following several encounters with the local inhabitants, the artist, although known for his provocative visual statements, chose to base his work on a recognized classical statue—Myron's *Discobolus*. By reinterpreting this model, he gave the inhabitants of the quarter a graphic, accessible work that conveys the unifying spirit of sport. Contrary to the apprehensions of some of the inhabitants, Delvoye's *Discobole*, which was installed at the entrance to the neighbourhood in 2010, looks mild in comparison to the artist's other work (though fully in keeping with, for instance, the style of his twisting clockwise and counter clockwise Daphnis and Chloe figures). For the artist the "New Commissions" process provided an exceptional opportunity to confront his artistic questioning and his practice with the preoccupations of a group of citizens living and circulating in a given area. The mayor of Roubaix was involved in the commissioning process as well. When consulted about installing Delvoye's sculpture, the city council voted to redesign the square in which it now stands. For the representatives of the Hommelet neighbourhood committee something more than participatory democracy was involved. The local constituent was not only polled for or his or her opinion; he or she actually participated in the process of defining and building a public space.

In the village of Ors, members of the Wilfred Owen association joined forces with the mayor and local inhabitants to apply the same system to rebuilding a forester's house dedicated to the memory of the British poet Wilfred Owen. Instead of going the way of the traditional public commission process, the mayor, Jacky Duminy, chose the "New Commissions" approach, for it seemed to him to offer an alternative method of fund raising than the traditional public commission system, which, for a village of a mere 700 souls, was difficult to access. By joining together with some of its inhabitants, the village council also demonstrated its willingness to make the project a collective and participatory undertaking. For this small rural community the inauguration of the Forester's House, part artwork and part memorial designed by Simon Patterson, was also an opportunity for generating a broader reflection around a cultural project. A lecture about its artistic value, followed by a question and answer session, has already been organised, and so has an artist's residency.

These two examples of projects realised thanks to the "New Commissions" system correspond fully to the objective of the photographer François Hers, the joint inventor of the system with the Fondation de France. Hers' idea was to help artists break out of the closed circle of contemporary art devotees and to get them to engage in social issues. The task of the mediator, on the other hand, was not only to ensure that the final artwork was of high quality but also to make certain that the artist's creative approach matched the desiderata of the people who were commissioning him. Each party has an equal weight in this process and can undertake nothing without the cooperation of the other.

This is not the only approach that aims to bring back the artist into the heart of society.



d'« experts » en art (représentants de la DRAC, artistes, acteurs de l'art contemporain…). Pour le collège Pierre et Marie Curie à Tourcoing, l'artiste Claire Maugeais a ainsi réalisé en 2011 plusieurs œuvres (céramique au sol, panneau de verre feuilleté décoré…) disséminées dans l'établissement, faisant entrer une représentation de la nature dans un cadre urbain très dense, tout en offrant de la perspective et de la profondeur. Ces œuvres pérennes sont accompagnées, au moment de leur réalisation, d'actions de sensibilisation et de médiation auprès de son public direct.

Néanmoins, ces œuvres, sélectionnées et « co-construites » par des experts de l'art qui garantissent leur qualité, ne finiront-elles pas, elles aussi, à l'instar de la statuaire du 19ème siècle, par perdre leur sens, si leur public direct ne s'en est pas saisi ? Co-construire ces projets avec les habitants, les usagers du quotidien, ne serait-il pas une garantie de pérennité de l'œuvre dans l'espace public ? Si ces questions sont quelquefois posées pour des commandes publiques traditionnelles (à Calais, Morellet est allé à la rencontre des habitants, tout comme l'a fait Carmen Perrin à Grenay à la demande de la municipalité), elles deviennent de plus en plus le cœur de nouvelles démarches de création dans la cité.

Avec le dispositif les Nouveaux commanditaires, c'est l'initiative privée qui génère l'art public. Pour la Fondation de France, à l'origine de ce dispositif en 1991 : « [Il] permet à tous les citoyens qui le souhaitent – seuls ou en groupe – de prendre l'initiative d'une commande à un artiste, sur la base d'un cahier des charges précis, élaboré avec un médiateur culturel, sous réserve que le projet soit d'intérêt général et que l'œuvre soit destinée à la collectivité ». Ce dispositif se différencie donc de la commande publique et du 1% artistique en ce qu'il met en relation quatre acteurs : les citoyens commanditaires, le médiateur culturel et l'artiste, puis les partenaires publics et privés lors de la production de l'œuvre. La nouveauté qu'offre ce dispositif dans le paysage artistique français réside dans l'intervention du secteur privé dans la commande d'œuvre d'art. Si la démarche est courante dans les pays anglo-saxons, elle ne fait qu'émerger en France. De plus, le point fort de ce dispositif, c'est qu'il part de la demande d'individus "lambda" qui, par le biais d'un médiateur, passent une commande d'œuvre à un artiste. L'œuvre n'existe jamais a priori ; elle est construite dans une relation de confiance entre les différents acteurs.

L'artiste acteur de la cité

À Roubaix, le comité de quartier de l'Hommelet (association d'habitants) a ainsi fait appel en 2005 au médiateur (artconnexion [1] pour le Nord de la France) pour installer une œuvre au cœur de son quartier. En concertation avec les commanditaires, artconnexion a demandé à Wim Delvoye de réaliser une œuvre. Après plusieurs temps de rencontre avec les habitants, l'artiste, pourtant connu pour être provocateur, choisit de s'appuyer sur une œuvre connue et référencée : le *Discobole* de Myron. En la réinterprétant, il offre au quartier une œuvre graphique et accessible, véhiculant les valeurs fédératrices du sport. Malgré la crainte de certains riverains, le *Discobolos* de Delvoye, installé à l'entrée du quartier en 2010, apparaît très sage, bien qu'en cohérence avec le reste du travail de l'artiste (cf. sa série de statues Daphné et Chloé, en torsion dans le sens des aiguilles d'une montre ou à l'inverse). Pour l'artiste, le processus des Nouveaux commanditaires a été une occasion rare de confronter ses questionnements artistiques et sa pratique aux préoccupations d'un



→

A growing number of municipalities are setting up projects that revolve around an artist participating in the life of the city alongside its inhabitants. This is notably the central consideration of the city of Dunkirk's *Opener* project, which was launched in late 2010. To examine the place of art in the city, the municipal council called for the creation of a task force on art and public spaces. The task force then suggested that a programme of artistic development be undertaken, closely related to the city's policies of urban improvement, while emphasising the role of contemporary art within the city and encouraging artists to intervene in public spaces with works having both a spatial and a temporal dimension. Thus the *Opener* project has a social function—in the broadest sense of the term—as well as an artistic one.

In its first phase, the project will result in the creation of a series of "barge gardens" along the banks of the city's canals. The first to be realised is a *Jardin reposoir* ("repository garden") at the Île Jeanty canal terminal. It is to be followed by an "expedition garden" and seven "floating gardens" (one for each urban quarter traversed by a canal). Each year an artist or artists' collective will be invited to design a new garden. Nikolay Polissky was selected to design the "repository garden." The latter, created by the Atelier 710 group of landscape artists, comprises six thematic gardens measuring 150 square metres each: a "garden of brackish water," a *Jardin que dalle* (or "zilch garden"), a "gardening garden," a "garden of covering," a "garden of discovery" and an "extraordinary garden" in which Polissky's monumental metal Sputnik, jointly built with students from a metal workers' vocational school and professional labour from companies in the Dunkirk area, appears to have crashed to earth. By getting artists to work side by side with local inhabitants, local associations, local schools and companies, the gardens promote a new approach to the city. Art is conceived in this instance as a fulcrum for urban development.

Though their methods differ, the systems mentioned here all aim to establish art as a collective expression within an urban context. The works they bring into existence explore the meaning of the city and, in a perpetually renewed approach, to bring contemporary art closer to residents too frequently inclined to assume that it is not made for them. ■



À Roubaix, le consensuel *Discobolos* de Wim Delvoye véhicule les valeurs fédératrices du sport. © artconnexion



groupe de personnes qui vivent ou circulent dans un lieu donné. Autre acteur du dispositif : la mairie de Roubaix. Consultée pour la réalisation de cette œuvre, la municipalité fait le choix de réaménager un square tout entier pour l'accueillir. Ici, pour les représentants du Comité de quartier de l'Hommelet, on va au-delà de la démocratie participative. On ne fait pas qu'interroger l'habitant, il devient lui-même prescripteur et constructeur de l'espace public.

À Ors, les membres de l'association Wilfred Owen, associés au maire et à des habitants, décident de passer par ce même processus pour reconstruire la Maison forestière, dédiée au poète anglais Wilfred Owen. Associé à la demande, le maire du village, Jacky Duminy, aurait pu choisir de passer par un processus de commande publique classique, mais pour lui, les Nouveaux commanditaires sont un moyen de lever des fonds différents de la commande publique traditionnelle, difficiles à décrocher pour une commune de seulement 700 habitants. En s'associant avec des habitants, la municipalité montre également sa volonté de faire de ce projet un projet commun et participatif. Pour la petite commune rurale, l'arrivée de cette nouvelle Maison forestière, mi-œuvre d'art, mi-lieu commémoratif créé par Simon Patterson, est également l'occasion de générer une réflexion plus large sur un projet culturel. Une conférence-rencontre pour parler du projet artistique ainsi qu'une résidence d'artiste ont déjà été organisées.

Ces deux exemples menés par les Nouveaux commanditaires répondent parfaitement à l'ambition de François Hers, initiateur de ce dispositif aux côtés de la Fondation de France. Pour le photographe, il s'agissait de sortir l'artiste de son cercle fermé d'initiés et de le faire répondre à des enjeux de société. De son côté, le médiateur est chargé de garantir non seulement la qualité de l'œuvre mais également la cohérence de la demande des commanditaires avec la démarche artistique. Chacun a une place égale dans ce processus et rien ne peut émerger sans l'autre.

Ce dispositif n'est pas le seul à tenter de remettre l'artiste au cœur de la société. De plus en plus de municipalités mettent en place des projets où l'artiste devient acteur de la cité aux côtés des habitants. C'est notamment là tout l'enjeu de la ville de Dunkerque et de son projet *Opener*, lancé fin 2010. Pour interroger la place de l'art dans la ville, la municipalité a créé une mission art & espace public. Celle-ci se propose de mettre en œuvre un programme de développement artistique en lien étroit avec les politiques d'aménagement urbain, en privilégiant la place de l'art contemporain dans la cité et l'intervention d'artistes dans l'espace public en se déployant dans l'espace et le temps. Le projet *Opener* a donc aussi bien vocation sociale (dans son acceptation globale) qu'artistique.

Dans sa première phase, *Opener* va permettre la création de Jardins barges le long des canaux. Le premier à voir le jour est le Jardin reposoir à la gare d'eau de l'Île-Jeanty. Viendront ensuite un *Jardin d'expédition* et sept *Jardins flottants* (un par quartier de la ville traversé par un canal). Chaque année, un artiste ou un collectif d'artistes est invité à intervenir dans la création du jardin. Nikolay Polissky a été choisi pour le premier jardin, le *Jardin reposoir*. Celui-ci, construit par l'Atelier 710 (collectif de paysagistes), se déploie sur six jardins thématiques de 150 m² chacun : le Jardin de l'eau saumâtre, le Jardin que dalle, le Jardin de jardinage, le Jardin du couvert, le Jardin du découvert et le Jardin extraordinaire dans lequel a atterri le monumental *Spoutnik* métallique de Nikolay Polissky, réalisé notamment en collaboration avec des étudiants du centre de formation des métiers du métal et des professionnels d'entreprises de l'agglomération dunkerquoise. Au travers de la conception de ces jardins, on propose une nouvelle façon d'appréhender la ville en faisant intervenir un artiste aux côtés des habitants, du tissu associatif local, des établissements scolaires et des salariés des entreprises locales. L'art est ici pensé comme un levier de développement de la ville.

Si leurs procédés sont différents, les dispositifs précités mettent tous en œuvre la réalisation de l'art en tant qu'inscription de la collectivité au cœur de la cité. Les œuvres ainsi créées interrogent le sens de la ville et tentent, dans une démarche en perpétuel renouvellement, de rapprocher l'art contemporain d'une population trop souvent encline à croire qu'il n'est pas fait pour elle. ●

ALEXANDRA PIGNY
Journaliste

–1 artconnexion, Lille : www.artconnexion.org

EMMANUEL MIR

Is **Art a Driving Force** in Neoliberalism?

Regarding the Function of Art and Artists in the Post-Fordist Context

If one is to credit recent books about the contemporary relationship between the corporate world and the world of art,[1] it appears that the only links between these two spheres are limited to sponsorship and corporate collections. To be sure, these are the most usual types of connection, but there are other approaches as well, much deeper and more significant ones, which have been developed by a few firms. The aim of these approaches would seem to be—at all events, such is my theory—to develop personal management tools adapted to the Post-Fordist context.
This is the point of departure for my reflections.

The transition from a Fordist-type organisation of labour occurred gradually from the early 1960's. It was essentially characterised by the end of industrial production rates and the shift to a more dynamic mode adjusted to demand and to a change from a marked division of labour and specialisation of tasks to a corporate fractioning into independent profit centres orientated towards service and relying on multi-skilled personnel. In the Post-Fordist world, mainly found in the tertiary sector and in high-tech industries, research, communication and sales come first. To a far greater extent than the production of material goods, it is information, whatever its nature, that is the essential raw material to be gathered, interpreted and transformed. In this context, impermeable hierarchies generated by the increased rationalisation of labour have gained considerable flexibility. While production lines have opened up to subcontracting and relatively autonomous production teams, middle management has gradually vanished in favour of delegating planning and control to employees.

On the individual scale, this transition has entailed a radical transformation of the concepts of work and workers. Corporate personnel previously viewed as an entity assigned to simple repetitive tasks, is now obliged to train permanently in order to adapt to the company's continuous technological evolution. While the level of training continues to rise, it is mainly expected to develop general

–[1] For France see in particular Karine Lisbonne and Bernard Zürcher, *L'Art, avec Pertes ou Profits ?* Paris, 2007, and José Frèches, *Art & Cie – L'Art est Indispensable à l'Entreprise*, Paris, 2005.

EMMANUEL MIR

L'art moteur du néo-libéralisme ?

De la fonction de l'art et de l'artiste en contexte postfordiste

Si l'on en croit les ouvrages récents traitant des rapports contemporains entre le monde de l'entreprise et le monde de l'art,[1] il semblerait que les seuls liens tissés entre ces domaines seraient ceux se limitant au mécénat ou aux collections d'entreprises. Ces formes sont effectivement les plus usitées, mais il existe d'autres approches, bien plus profondes et plus conséquentes, mises en place par un tout petit nombre de firmes. Ces approches semblent – c'est du moins notre hypothèse – à la recherche d'outils de la gestion du personnel qui seraient adaptés au contexte postfordiste. C'est le point de départ de notre réflexion.

La transition d'une organisation du travail de type fordiste en type postfordiste se fit graduellement à partir du début des années 1960. Cette transition est caractérisée essentiellement par la fin des cadences industrielles des rendements d'échelle pour un mode plus dynamique, adapté au plus près à la demande, ainsi que par le passage d'une forte division du travail et d'une spécialisation des tâches à une partition de l'entreprise en centres de profits autonomes, tournés vers le service et ayant recours à un personnel polyvalent. Dans le monde postfordiste, présent surtout dans le tertiaire et dans les industries des technologies de pointe, les secteurs de la recherche, de la communication et de la vente deviennent prépondérants. Plus que la production de biens matériels, c'est l'information, de quelque nature qu'elle soit, qui est la matière première essentielle qu'il s'agit de capter, d'interpréter et de transformer. Dans ce contexte, les hiérarchies imperméables générées par la rationalisation poussée de l'organisation du travail s'assouplissent considérablement. Tandis que la chaîne de production s'ouvre à la sous-traitance et instaure des équipes de production relativement autonomes, les cadres moyens disparaissent progressivement, déléguant les tâches de planification et de contrôle à l'employé.

À l'échelle individuelle, cette transition signifie une transformation radicale du concept de travail et de travailleur. Le personnel, considéré auparavant comme une entité exécutive

–1 En France, cf. en particulier à : Lisbonne, Karine / Zürcher, Bernard : *L'art, avec pertes ou profit ?* Paris, 2007 et Frèches, José : Art & Cie - *L'art est indispensable à l'entreprise*, Paris, 2005.

→

→

human competency, or "soft skills." To adapt to the challenge of Post-Fordism, the individual is henceforth obliged to acquire qualities of creativity, autonomy, motivation and flexibility, and to identify totally with his or her work.

Given this situation, my research has been guided by the notion of introducing art and the artist's image in the Post-Fordist world as a means of increasing the awareness of corporate employees to a new work ethic.[2] This is made possible by developing various strategies, which are implemented more or less wisely by their users.

One of these strategies, the simplest, consists in setting up a corporate collection. If this is done in harmony with the company's identity and is closely related to the firm's values and symbols, the collection serves as a permanent reminder—through more sensitive, diffuse and credible means than oral communication—of the company's mission, its *ethos*, 'philosophy,' and the principle characteristics distinguishing it from its competitors. The collection becomes a signpost visually reminding the employees who they are and what they are working for. For example, there is a marked congruence between the identity of the Daimler automobile company and its collection largely enriched by examples of concrete art derived from international abstract trends. The meticulous nature and impersonal perfection of the works of Joseph Albers or François Morellet, Heinz Mack's use of high-performance materials evoking the world of high-tech, or the strict mathematical organisation of Richard P. Lohse's painted surfaces, create an undeniable link with the German firm.

But even more significant than a simple accumulation of artworks consistent with the character of a company is the fact that the collection serves as a gateway to the firm and, as such, is essential to its efficiency. Lectures, guided tours and discussion events with art professionals help the employee gain a new perception of his or her company and, in the best of cases, to identify with it more strongly. Some companies even go as far as to invite artists to interactive meetings with their employees. For example, an international consulting firm based in Düsseldorf succeeded in getting Gerhard Richter, an artist who has never been particularly inclined to communicate with his audience, to speak in front of his own works.

The same firm also established an artist-in-residence program to encourage young artists to work on site in its offices. The resulting relationship between the artist and the company's employees has an avowed purpose: that of showing them that there can be a different method of working. In contact with the artist, the firm's consultants, who as a rule were trained in law or economics, discover that qualities like intuition, improvisation, imagination and originality—as well as more intangible capacities, such as sensitivity to one's environment and the ability to adapt an original plan to take into account errors and randomness—prove to be vital to the success of a given project.[3] By this means, the company encourages its employees to depart from conventional approaches and hopes to gain a "leadership in originality."

In functional terms, the artist is thus a role model. A role model not only in the sense that he or she symbolises difference and uniqueness (valuable qualities within the context of an increasingly complex global economy), but also in that the artist's entire relationship to work is altogether exemplary for the Post-Fordist model I have just described. Does not the artist correspond in fact to the ideal worker that the proponents of Post-Fordism dream of? Is he is she not an exceptional being, a creative, unconventional, autonomous, visionary, forward-looking, super motivated individual dedicated to work, impervious to the distinction between work time and leisure time and who, despite the fact that he or she functions in a situation of notorious self-exploitation, accepts a precarious economic status all the more readily inasmuch as he or she derives an existential satisfaction from this work? Is the Post-Fordist company not right therefore to present the artist as an example for their employees to measure themselves against?

This much will have become obvious to the reader: I am talking about the stereotype of the artist, and not his or her social reality. This stereotype is largely a projection of the mass media and of literature, which distil a kind of collective archetype of the idea of the artist, i.e. a cliché that is only partially misleading.[4] Because it corresponds to the criteria of the Post-Fordist worker, this cliché has inspired the corporate world to attempt to build bridges with art.

–2 In France similar research was conducted by Pierre-Michel Menger (*Profession Artiste*, Paris, 2005) and Eve Chiapello (*Artistes Versus Managers*, Paris, 1998).

–3 See Michael Bockemühl and Thomas K. Scheffield, *Das Wie am Was – Beratung und Kunst*, Frankfurt, 2007, p. 48.

–4 The author has determined this archetype from a variety of sources, including biopics of real artists, advertising containing an image of an artist or artwork (either real or fictional), novels and generalised historical works. An analysis of these sources yields a magnified, simplified image of the "artist" corresponding to the above-mentioned adjectives.

assignée à la répétition de tâches simples, se doit désormais de se qualifier en permanence afin de s'adapter à l'évolution technique incessante de l'entreprise. Si le niveau de formation s'élève, ce sont surtout des compétences humaines générales (« *soft skills* ») que l'on attend de lui. Pour s'adapter au challenge du post-fordisme, l'individu se doit désormais de personnifier les qualités de créativité, d'autonomie, de motivation et de flexibilité, et de s'identifier intégralement avec son travail.

Partant de ces prémisses, la thèse qui oriente notre recherche est celle d'une introduction de l'art et de l'image de l'artiste dans le monde du travail postfordiste afin de sensibiliser le personnel à une éthique du travail nouvelle.[2] Cette introduction passe par le développement de diverses stratégies, qui sont mises en place à plus ou moins bon escient par leurs utilisateurs.

L'une de ces stratégies, la plus simple, consiste à fonder une collection d'entreprise. Lorsqu'elle est établie en intelligence avec l'identité de l'entreprise et intimement liée aux valeurs et aux symboles de celle-ci, la collection rappelle sans cesse – et ce par des moyens plus sensibles, plus diffus mais plus crédibles que la communication verbale – la mission de l'entreprise, sa culture, sa « philosophie », ses caractéristiques principales et ce qui la distingue de la concurrence. Elle devient une borne de signalisation symbolique toujours perceptible, qui visualise aux employés ce qu'ils sont et ce pour quoi ils travaillent. Par exemple, il existe une très forte congruence entre l'identité du constructeur automobile Daimler et sa collection, alimentée principalement des courants abstraits internationaux et de la peinture concrète. Le caractère méticuleux et l'impersonnelle perfection des travaux de Joseph Albers ou de François Morellet, l'emploi de matériaux performants évoquant les technologies de pointe chez Heinz Mack ou le recours à une organisation strictement mathématique des surfaces picturales chez Richard P. Lohse créent tous un lien indéniable avec la firme allemande.

Mais plus important encore que la simple accumulation d'œuvres en phase avec le caractère de l'entreprise, c'est le travail de médiation de la collection qui est essentiel à l'efficacité de celle-ci. Les conférences, visites guidées ou séances de discussion animées professionnellement permettent à l'employé de découvrir sous un nouveau jour le visage de son entreprise et, dans le meilleur des cas, de s'identifier plus fortement avec elle. Certains établissements n'hésitent pas à inviter les artistes à se placer en situation interactive avec le personnel. Un cabinet de conseil international basé à Düsseldorf a ainsi réussi à engager Gerhard Richter, pourtant peu enclin à la communication avec son public, à réagir devant son œuvre.


Séance de travail lors de l'incentive « Notre succès a plus d'un visage ».
© Emmanuel Mir

Ce même bureau a créé un programme de résidence encourageant de jeunes artistes à produire une pièce *in situ* dans ses locaux. Le rapport établi entre l'artiste œuvrant sur place et le reste du personnel a un but avoué : montrer aux employés qu'une autre manière de travailler est possible. Dans le contact qui se fait, les conseillers, provenant généralement des filières du droit ou de l'économie, découvrent que des qualités telles que l'intuition, l'improvisation, l'imagination et l'originalité – mais aussi des compétences plus fines telles que la sensibilité à son environnement ou bien la capacité d'intégrer l'erreur et l'aléa à son plan original – sont déterminantes pour la réussite d'un projet.[3] Par ce transfert, l'entreprise pousse son personnel à sortir des voies conventionnelles et espère ainsi gagner un « leadership en originalité ».

Fonctionnellement parlant, l'artiste est donc un modèle. Il l'est non seulement parce qu'il symbolise la différence et la singularité (qualités précieuses dans le contexte d'une économie mondialisée et de plus en plus inex-

–2 Des travaux semblables ont été menés en France par Pierre-Michel Menger (*Profession artiste*, Paris, 2005) et Ève Chiapello (*Artistes versus managers*, Paris, 1998).

–3 Cf. Michael Bockemühl / Thomas K. Scheffold : *Das Wie am Was - Beratung und Kunst*, Francfort (2007), p. 48.



→



Brainstorming d'une société pharmaceutique à la Kunstsammlung de Düsseldorf (2008). En arrière plan : des œuvres d'Hiroshi Sugimoto. © Emmanuel Mir

In a few exceptional cases, these attempts have taken the shape of organising workshops for employees. These may simply be one-day opportunities or they may be more intense on-the-job training programs. In the former case, employees are given an introduction to artistic techniques designed to develop their sensitivity rather than a chance to participate in virile sports activities that promote team spirit. Directed by art professionals (as a rule needy artists or members of a museum's educational staff), these initiatives are mainly pretexts for organising unconventional "get-togethers" in colourful surroundings (the artist's studio or a warehouse set up for group visits) or in a representative and culturally sanctioned venue like a museum. The museum events I attended alternated periods of creative brainstorming with mini lectures on art, "talks" by a company CEO, and workshops. With a few small differences, they repeated the structure of the educational activities designed for school children.

Introductory art activities organised within the framework of a vocational training programme provide the strongest connection between art and the corporate world. Examples of this are very rare, however. The earliest of them harks back to the 1980's. Research was conducted in Germany during that period by a group of social education scientists.[5] They were interested in determining the importance of the role education can play in the personal development of workers and in evaluating the degree to which efforts at raising the workers' awareness of a particular art practice and artistic approach—hence a type of artistic thought—could improve their individual relationship to their work. Assuming the existence of a transfer of principles from artistic creation to the everyday work experience of the unskilled labourers they worked with, they developed a series of exercises that drew on drawing, watercolour and sculpting practices to which they introduced several groups of vocational trainees.

At the conclusion of several months of weekly hourly sessions, the scientists observed that the attitude of the trainees, who had previously been regarded as unruly, erratic and unmotivated, had improved noticeably. Thanks to their contact with the above-mentioned practices, their faculties of perception had increased; their interest in their tasks, which they had henceforth come to view as their personal 'work,' had grown, as had interest in the physical properties and intrinsic quality of the materials they handled. By getting a glimpse into the creative process, the young workers had developed a vision of work that, instead of being limited to their position in the assembly line, encompassed all stages of production. Moreover, they had absorbed social skills that their conventional training, been based uniquely on learning certain "hard" techniques, had been unable to provide. They were more collected, more open, displayed greater curiosity, showed more initiative, and were able to resolve complex situations and work on their own without supervision. In short, they had become perfect Post-Fordist workers.

Absorbed by the task of demonstrating art's positive contribution to society, these scientists were unable to pursue this conclusion, and their findings were soon forgotten. In the 1980s, it was large corporations like Ford and Bayer that called on artists and art historians to open up their employees to more complex areas of thought, to widen their intellectual and perceptual horizons and to prepare them for a more flexible approach to work.[6] At present it is mainly service companies that are interested in experimenting with the benefits of art. One of the largest drugstore retailing chains, for example, turned to an artist who, with a team of fellow visual artists, provides yearly coaching for several hundred trainees, aimed at helping them to discover their creative resources. These resources are of course then channelled into their work.

_5 See Michael Brater, Ute Büchele, Erhard Fucke and Gerhard Herz, *Künstlerisch handeln*, Stuttgart, 1989.

_6 See Max Imdahl, *Arbeiter diskutieren moderne Kunst. Seminare in Bayerwerk Leverkusen*, Berlin, 1982.

tricable), mais aussi parce que tout son rapport au travail est *exemplaire* pour le système post-fordiste que nous venons de décrire. L'artiste n'est-il d'ailleurs pas le travailleur idéal dont rêve le post-fordisme ? Ne rassemble-t-il pas toutes les compétences requises par la nouvelle organisation du travail ? N'est-il pas cet être d'exception, créatif, non-conventionnel, autonome, visionnaire et anticipateur, ardent à la tâche et surmotivé, imperméable à la division entre temps de travail et temps libre, et qui, bien que se trouvant en situation d'auto-exploitation notoire, accepte d'autant plus son statut économique précaire qu'il se réalise existentiellement par son travail ? N'est-il donc pas légitime que l'entreprise postfordiste pose la figure de l'artiste comme étalon, auquel viendra se mesurer l'employé ?

Le lecteur averti aura compris : c'est au stéréotype de l'artiste, et non pas à sa réalité sociale, que nous venons de faire référence. Ce stéréotype est alimenté majoritairement par les mass-médias et la littérature, qui diffusent une sorte d'archétype collectif de l'idée d'artiste, c'est-à-dire un cliché, qui ne serait que partiellement faux.[4] Parce qu'il correspond au canon du travailleur postfordiste, c'est ce cliché qui motive l'entreprise à tenter un rapprochement vers l'art.

À de rares occasions, ce rapprochement peut prendre la forme d'une participation du personnel à des ateliers pratiques. Il peut s'agir là de simples incentives d'une journée ou bien de programmes plus intenses de formation continue. Dans le premier cas, les employés, au lieu de s'adonner à des activités sportives et viriles exaltant l'esprit d'équipe, sont initiés à des techniques artistiques censées éveiller leur sensibilité. Dirigées par des professionnels (généralement des artistes en mal d'argent ou bien le staff pédagogique d'un musée), ces incentives sont surtout l'occasion de créer un « *get together* » original dans un cadre pittoresque (l'atelier de l'artiste ou un entrepôt aménagé pour accueillir les groupes) ou représentatif et culturellement légitime (le musée). Les incentives muséaux auxquels nous avons assistés faisaient ainsi alterner périodes de *brainstorming* créatif, conférences-éclair sur l'art, « harangues » du chef d'entreprise et séances pratiques en atelier. À peu de choses près, on retrouve là la structure des activités pédagogiques destinées aux scolaires.

Lorsque l'initiation artistique se fait dans le cadre d'un programme de formation professionnelle, nous rencontrons alors le lien le plus fort entre l'art et le monde de l'entreprise. Il s'agit cependant de cas très rares, expérimentés pour la première fois dans le courant des années 1980. À cette époque, des recherches furent menées en Allemagne par un groupe de scientifiques travaillant dans le domaine de la pédagogie sociale.[5] Ceux-ci voulaient déterminer la contribution de l'éducation artistique au développement personnel de l'ouvrier et évaluer à quel point la sensibilisation à une pratique de l'art et à un « agir artiste » – qui était aussi un « penser artiste » – pouvait améliorer les relations de l'individu à son travail. Présupposant un transfert des principes de la création artistique au quotidien professionnel des manœuvres auxquels ils avaient affaire, ils élaborèrent une série d'exercices liés aux pratiques du dessin, de l'aquarelle ou du modelage, qu'ils appliquèrent à plusieurs groupes d'apprentis en formation.

À raison de quelques heures hebdomadaires de cours, les chercheurs constatèrent après plusieurs mois que l'attitude des apprentis, considérés auparavant comme indisciplinés, inconstants et démotivés, s'était notablement transformée. Au contact avec ces pratiques, leurs sens perceptifs s'étaient développés, l'intérêt pour leur tâche, qu'ils estimaient désormais comme une « œuvre » personnelle, s'était accru, en même temps que l'attention portée aux propriétés sensibles des matériaux et à leurs qualités intrinsèques. En pénétrant partiellement les processus de création artistique, les jeunes gens avaient développé une appréhension du travail ne se limitant plus au détail de leur place dans la chaîne de production mais en englobant toutes les phases. De plus, ils avaient assimilé des compétences sociales que leur formation classique, basée uniquement sur l'apprentissage de certaines techniques « dures », n'était pas à même de véhiculer : ils étaient plus sereins, plus ouverts, faisaient preuve de plus de curiosité et d'esprit d'initiative, étaient capables de démêler des situations complexes et de travailler de manière autonome, sans avoir à être surveillés. Bref : ils étaient devenus des travailleurs postfordistes modèles.

Concentrés sur leur démonstration d'une contribution positive de l'art à la société, les chercheurs ne parvinrent évidemment pas à cette conclusion. Et les résultats de ces



_4 Afin de déterminer cet archétype, nous avons fait appel à des sources diverses, constituées de biopics d'artistes (réels), de publicités mettant en scène un artiste ou une œuvre d'art (réels ou non), de romans, ainsi que des travaux historiques de généralisation. Une analyse de ces sources fait ressortir une image grossie et simplifiée de « l'artiste » correspondant aux adjectifs précédemment cités.

_5 Cf. Brater, Michael / Büchele, Ute / Fucke, Erhard / Herz, Gerhard : Künstlerisch handeln, Stuttgart (1989)

→

Concurrently with this trend, a number of consulting firms have begun to specialise, though as yet with scant success, in work based on mediating artistic principles. Tired of waiting to break into the art market and discouraged by its arbitrariness, a number of artists have recycled their activity and identity in order to take up corporate consulting. They approach firms that tend to be in the process of restructuring, and offer training courses in change management to familiarise employees with alterations in strategy decided by their directors. In this process of increasing employee awareness, the work of the consultant artist consists essentially in providing a visual translation of the company's new objectives and rendering the directors' 'message' comprehensible and tangible to the middle management.

A German company, for example, organised a seminar for its commercial directors and, with the help of a couple of artists, designed an exercise based on the perception of identity. The firm in question, a tradition-bound company occupying a very narrow—hence easily identifiable—niche, had recently been bought up by a multinational firm that had immediately set about restructuring it. In the words of the manager in charge of the seminar, the resulting changes had confused the employees, who had lost their bearings in the new superstructure. The exercise consisted in getting each participant to design a monotype. By painting the features of his own face as he peered into a mirror and then pressing the mirror onto a sheet of paper, each participant created a one-of-a-kind portrait, which was then adorned with the company logo ("We are Rigips") and framed. The message could not have been clearer: in spite of its absorption in a new international organisation with an array of invisible ramifications, each participant was able to assert himself through this symbolic act as a distinct individual. The heading of this incentive—"There is more than one facet to our success"—underlined differences and singularities, and served to remind each individual of his or her place in the corporation. To speak of Michael Hardt and Toni Negri's concept of "multitude" in this context—one can hardly think of a more uncompromising concept of resistance to neoliberalism—might seem cynical, though not entirely pointless.



Le portrait d'un des participants de l'incentive « Notre succès a plus d'un visage » © Emmanuel Mir

Clearly, whether we are talking about sporadic, unsystematic training sessions or strategic actions designed to enhance the awareness and sensitivity of employees, companies are resorting to art as a means of increasing their competitiveness.[7] The neoliberal system selects and absorbs certain elements specific to artistic creation, and integrates them in its mode of operation. The artist's way of thinking, which is incorporated through sharing the artist's approach, becomes a stimulus for the company, insofar as the paradigmatic figure of the artist is transformed into an exemplary metaphor presented to the individual employee as a way of compensating for certain employee shortcomings, freeing his or her inner resources and implicitly instilling Post-Fordist principles in the employee.

It nevertheless seems an exaggeration to conclude that capitalism is mounting a full-scale attack on the autonomy of art for purposes of its own. I am not a partisan of conspiracy theories and do not consider the developments mentioned here as evidence of a concerted plot organized by improbable neoliberal forces. On a more pragmatic level, the bridges between the corporate world and the world of art amount in almost every case to local solutions to local problems, and it would be pointless to dramatise them. However, this brief survey makes it plain that, while not a driving force, art provides—to borrow Hans Haacke's expression—an excellent lubricant for the Post-Fordian logic. ■

_7 At all events, this is what George Weissman, the Chairman of Philip Morris, stated twenty-five years ago.

recherches firent long feu : après que, dans les années 1980, de grandes entreprises telles que Ford ou Bayer eurent recours à des artistes ou à des historiens de l'art pour ouvrir leurs équipes à une pensée complexe, les préparer à une plus grande flexibilité et élargir leur horizon intellectuel et sensoriel,[6] ce sont aujourd'hui surtout des entreprises de service qui tentent l'expérience des bienfaits de l'art. L'une des plus grandes chaînes de droguerie a ainsi recours à une artiste qui, entourée d'une équipe de plasticiens, « coache » chaque année plusieurs centaines d'apprentis pour leur faire découvrir leurs ressources créatives – ressources qui, bien évidemment, seront canalisées dans le travail.

Parallèlement à cette tendance se développent, encore poussivement, des agences de conseil dont le travail est basé sur la médiation de principe artistiques. Las d'attendre leur percée sur un marché de l'art dont l'arbitraire en décourage beaucoup, certains artistes ont recyclé leur activité et leur identité et se sont transformés en conseillers d'entreprise. Ils s'adressent en particulier à des firmes en cours de restructuration et proposent des stages de change management durant lesquels le personnel se familiarise avec les changements de stratégie décidés par la direction. Dans ce processus de prise de conscience, le travail de l'artiste/conseiller consiste principalement à visualiser les nouveaux objectifs et à rendre sensible et compréhensible le « message » des décideurs adressé aux cadres moyens.

Nous avons ainsi observé comment une entreprise allemande, ayant réunit tous ses directeurs commerciaux lors d'un séminaire, conçut avec deux artistes un exercice basé sur la perception de l'identité. L'entreprise en question, traditionnelle et ancrée dans un domaine de production très restreint – donc aisément identifiable – venait d'être rachetée par une multinationale qui s'était aussitôt attachée à la restructurer. Aux dires même du responsable du séminaire, ces bouleversements avaient désorienté le personnel, qui ne se retrouvait plus dans cette nouvelle superstructure. L'exercice prévu lors de l'incentive consistait pour chacun à créer un monotype. En peignant sur un miroir les traits de son visage s'y reflétant, puis en pressant ensuite le miroir contre une feuille de papier, le participant créait un portrait unique, qui par la suite était orné d'un tampon de sa firme (« Rigips, c'est nous ») et encadré. Le message était clair : malgré son incorporation dans un nouvel organisme international aux ramifications indiscernables, chaque individu s'affirmait par cet acte symbolique comme sujet distinct et inaliénable. Le titre de l'incentive – « Notre succès a plus d'un visage » – insistait sur la prise en compte des différences et des singularités et rappelait la place de l'individu dans le collectif. Évoquer la « multitude » de Michael Hardt et Toni Negri dans ce contexte, concept de résistance au néolibéralisme s'il en est, semblera cynique mais n'est cependant pas complètement déplacé…

On le voit : qu'il s'agisse de stages ponctuels et non systématiques ou d'actions concertées et stratégiquement menées pour « outiller » leur personnel de certaines qualités sensibles, les entreprises qui ont recours à l'art le font pour être meilleures que la concurrence.[7] Le système néolibéral sélectionne et absorbe certains éléments spécifiques à la création artistique et les introduit dans son mode de fonctionnement. Le « penser artiste », intériorisé par le biais d'un « agir artiste », stimule l'entreprise en faisant de la figure paradigmatique de l'artiste une métaphore exemplaire destinée à l'individu – ceci afin de palier à certains de ses déficits, de libérer certaines de ses ressources et de lui faire saisir implicitement les principes postfordistes.

À partir de cela, conclure à une attaque en règle du Grand Capital contre l'autonomie de l'art à des fins d'instrumentalisation semblerait cependant exagéré. Nous ne sommes pas adeptes des théories conspirationnistes et ne voulons pas voir dans les développements évoqués ici un complot concerté par d'improbables forces néolibérales. Plus pragmatiquement, ces rapprochements entre monde de l'entreprise et monde de l'art ne sont presque toujours que des solutions locales à des problèmes locaux, qu'il serait inutile de dramatiser. Cependant, ce bref aperçu a permis de constater que, à défaut d'en être le moteur, l'art est – pour reprendre la formule de Hans Haacke – un excellent lubrifiant de la logique postfordiste. ●

EMMANUEL MIR
Historien et critique d'art, commissaire indépendant

_* Cet article est le résumé d'une thèse de doctorat qui sera publiée à l'Université de Düsseldorf en 2012.

_6 Cf. Imdahl, Max : *Arbeiter diskutieren moderne Kunst. Seminare im Bayerwerk Leverkusen*, Berlin (1982).

_7 C'est en tout cas ce qu'affirmait George Weissman, chairman de Philipp Morris, il y a 25 ans de cela.

DÉBORAH COUETTE

The North of France, **a Territory for Art Brut**

In 1975, Jean Dubuffet transferred his collection of Art Brut to Switzerland and, in February of the following year, it was inaugurated in Lausanne. It was called the Art Brut Collection to signal that it was conceived as a "non–museum," or, more radically, in the words of Michel Thévoz, the Collection's first curator, an "anti– museum."[1]

To make up for the loss of this outsider heritage in France, a trio of Franco-Belgian artists— Madeleine Lommel, Michel Nedjar and Claire Teller—set up in 1982 the association L'Aracine at Neuilly-sur-Marne. Eager to carry on Dubuffet's activity, they put together, between that date and 1995, a collection of Art Brut that comprised more than 300,000 works by some 170 artists. Then, in 1999, L'Aracine decided to donate its collection to the Museum of Modern and Contemporary Art at Villeneuve d'Ascq. The latter institution had been set up at the behest of Jean Masurel, a modern art collector from a family of textile industrialists in the North of France, who wished to give a boost to his region. What, however, was L'Aracine's motivation for transplanting its collection to the Nord, considering that it had no obvious connection with this territory? Did its members think that the North of France could become a new symbolic and mythic home for them, as Switzerland had turned out to be for Jean Dubuffet?

A Return to Roots in the Footsteps of Jean Dubuffet

Jean Dubuffet described museums as "embalming parlours,"[2] "bastions of elitist culture,"[3] and he denounced "the sterilizing action of cultural morticians."[4] Nevertheless, preoccupied about the fate of his collection, he found himself faced with the impossible challenge of reconciling his wish to see museums fade away and his desire to have the productions of Art Brut preserved. In the tradition of Quatremère de Quincy (in the aftermath of the French Revolution one of the most original thinkers on the subject of preserving the nation's heritage), Dubuffet presented the museum as a "conservatory,"[5] a "machine for preserving."[6] Moreover, he resurrected his forerunner's notion of a need for linking art to life, and he stressed that artworks require to be viewed in the geographic and cultural environment where they are produced, so as to keep vitally important associations from being lost.[7]

Similarly, in order to survive, L'Aracine's collection needed the institutional shelter of a museum, despite the fact that the latter seems by definition ill suited to Art Brut, which lies outside all systems, all norms. Nonetheless, as if to minimise this paradox, the association believed it would be worth seeking out the most adequate possible territory for relocating its Art Brut works, given that works of this type are in any case, in Michel Thévoz' phrase, "in a situation that could be described as an exile from

_1 Michel Thévoz, "Un antimusée," in *Passeport pour l'art brut*, Lausanne: CAB, 1996, p. 8.
_2 Jean Dubuffet, "Lettre à Jean Dubuffet à l'occasion de sa donation au musée des arts décoratifs en 1967," *Pap l'art*, Switzerland and Oyonnax (France), May–June 1993.
_3 *Ibid.*
_4 *Ibid.*
_5 In this connection, see Quatremère de Quincy, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, 1815.
_6 Michel Thévoz, op. cit, p. 8.
_7 See Valérie Rousseau, "Révéler l'Art Brut," *Culture et Musée*, no. 16, Arles (France): Actes Sud, 2010.

Le Nord, **un territoire pour l'art brut**

En 1975, Jean Dubuffet expédie sa collection d'Art Brut* en Suisse. En février 1976 est inaugurée à Lausanne la Collection de l'Art Brut, ainsi nommée car envisagée comme un « non musée », qualifiée de manière radicale par Michel Thévoz, premier conservateur de la Collection, d'« anti-musée ».[1]

Pour compenser la perte de ce patrimoine marginal en France, le trio d'artistes franco-belge – Madeleine Lommel, Michel Nedjar et Claire Teller – fonde en 1982 l'association L'Aracine à Neuilly-sur-Marne. Désireux de poursuivre l'aventure de Dubuffet, ils rassembleront une collection d'art brut de plus de trois cent mille œuvres dues à quelque cent soixante-dix artistes jusqu'en 1995. Puis, en 1999, L'Aracine décide de donner sa collection au Musée d'art moderne et contemporain de Villeneuve d'Ascq[2]. Cette institution est née à l'initiative de Jean Masurel, originaire d'une famille d'industriels textiles du Nord et collectionneur d'art moderne, qui souhaitait donner une impulsion à sa région. Mais pour L'Aracine, que rien ne semble lier à ce territoire, quelle est la motivation ? Le Nord de la France pourrait-il être un nouveau *topos* symbolique et mythique pour les membres de L'Aracine, à l'image de la Suisse pour Jean Dubuffet ?

Le retour aux sources, sur les pas de Jean Dubuffet

Jean Dubuffet qualifiait les musées de « morgues d'embaumement »[3], de « citadelles de la culture mandarine »[4] et dénonçait « l'action stérilisante des pompes culturelles »[5]. Néanmoins, soucieux du devenir de sa collection, Dubuffet s'est trouvé confronté à l'impossible conciliation de son souhait (la disparition des musées) et la préservation des productions d'art brut. Dans la lignée de Quatremère de Quinçy (l'un des penseurs les plus originaux en termes de patrimoine au lendemain de la Révolution) Dubuffet présente le musée comme un « conservatoire »[6], une « machine à conserver ».[7] Par ailleurs, il réactive comme son prédécesseur la nécessité de lier l'art et la vie, en rappelant la nécessité de considérer l'œuvre dans l'environnement géographique et culturel où elle avait été produite, afin que ne disparaissent d'indispensables associations.[8]

De même, la collection de L'Aracine, pour survivre, doit rejoindre l'institution, le musée, bien que ce dernier soit, par définition, inadapté à l'art brut qui est un art hors réseau, hors normes. Néanmoins, comme pour minimiser le paradoxe, pourquoi ne pas tenter de trouver un territoire, le plus adéquat possible, pour accueillir ces productions qui sont de toutes les façons, selon Michel Thévoz, « dans une situation qu'on pourrait qualifier d'exil originaire, toujours délogées, hors de leur site »[9] ? Car, c'est bien ce que fit Jean Dubuffet en choisissant la ville de Lausanne pour des raisons pragmatiques, théoriques et symboliques[10]. La Suisse a été le point de départ de l'aventure de l'Art



_1 Michel Thévoz, « Un antimusée », in *Passeport pour l'art brut*, Lausanne, CAB, 1996, p.8.

_2 Musée rebaptisé LaM Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut à l'occasion de sa réouverture en septembre 2010.

_3 Jean Dubuffet, « Lettre de Jean Dubuffet à l'occasion de sa donation au musée des arts décoratifs en 1967 », *in Pap l'art*, Suisse - Oyonnax, mai - juin 1993.

_4 *Ibid.*

_5 *Ibid.*

_6 Voir à ce propos : Quatremère de Quincy, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, 1815.

_7 Michel Thévoz, « Un antimusée », in *Passeport pour l'art brut*, Lausanne, CAB, 1996, p.8.

_8 Voir à ce propos : Valérie Rousseau, « Révéler l'Art Brut », in *Culture et Musée*, n°16, Actes Sud, 2010, p.75-76.

_9 Michel Thévoz, *Art Brut, psychose et médiumnité*, La Différence, 1995, p.29

_10 Voir à ce propos : Michel Thévoz, « La Suisse de Jean Dubuffet », in *Dubuffet*, publié à l'occasion de l'exposition de Dubuffet à la Fondation Gianadda, Martigny, 1993.

→

their origins; they are forever dispossessed, removed from their setting."[8] This is precisely what Jean Dubuffet had accomplished when he chose the city of Lausanne for reasons that were at once pragmatic, theoretical and symbolic.[9] Switzerland was the point of departure for the Art Brut adventure; it was in Switzerland that Dubuffet had undertaken his first experiments. Switzerland was a "gold mine,"[10] the home of many of the artists in his collection (among them Aloïse and Adolf Wölfli). Lastly, Dubuffet regarded Switzerland as a visionary and "deconditioned" country.[11] Thus, the artworks he had accumulated finally found their museum on a utopian terrain, "in the only country in the world that is a country which doesn't exist," as Thévoz put it.[12]

After turning down the offers of the cities of Boulogne, Clichy, Strasbourg and Le Touquet, L'Aracine finally opted for Villeneuve d'Ascq's Museum of Modern Art. The main reason for this choice was that "the North of France has a long-standing tradition relating to Art Brut."[13] Indeed, the association's collection includes the works of a good many artists from this region, among them, Gilles Amedro, Elisa Bataille, Marguerite Burnat Provins, Fleury-Joseh Crépin, Yvonne Cazier, Georgine Hu, Jules Leclerq Augustin Lesage, Stefan Nowak, Simone des Flandres and Jean Smilwoski. What is more, the department of the Nord shares a border with Belgium, where Claire Teller, who had been anxious to establish a venue for Art Brut in that country, had sought to set up a branch of the association in Brussels, though in the end, as she admits today, "this proved too complicated and utopian."[14] As a result many Belgian artists are also represented in the Aracine collection, including Théo Wiesen's open air project currently on show in LaM's "Habitants–Paysagistes" (Resident Landscape Artists) section.

Lastly, one could cite as a small historical precedent the fact that in 1951, on the occasion of the exhibition *Cinq Petits Inventeurs de la Peinture* (Five Minor Inventors of Painting) at the Marcel Evrard bookshop in Lille, Jean Dubuffet delivered his lecture "Honneur aux Valeurs Sauvages" (A Tribute to Uncivilized Values), a foundational text for Art Brut thinking. Thus, it can be said that with this donation, L'Aracine, following in Dubuffet's footsteps, has undertaken a historic and symbolic transplanting of the works in its collection.

The Nord-Pas de Calais region, a Gold Mine for Art Brut

In the late 19th century the Nord–Pas de Calais mineral field was a choice territory for spiritualist movements and mediumistic beliefs. As it happens, historically speaking, spiritualist (or mediumistic) art is the second wellspring of Art Brut. Thus it was undoubtedly opportune that, with her special interest in spiritualism, Madeleine Lommel should have enshrined Art Brut in a geographical territory where it was already partly rooted.

As Art Brut is neither a movement nor a school, it is difficult to circumscribe. Paradoxically, however, one observes that a certain territory is more congenial to a given type of Art Brut than another: Switzerland more so to the art of mental patients, the North of France to spiritualist works, and so forth. In fact, the two leading figures of mediumistic art, Augustin Lesage and Fleury-Joseph Crépin, were both natives of the Nord–Pas de Calais. The story has it that in January 1912 Augustin Lesage, who was born in Saint-Pierre-Lez-Auchel, heard a voice from the bottom of his mineshaft, telling him, "You will be a painter one day." As early as the 1930s, the rhythmic unity of his imaginary architectural constructions captivated the Surrealists, who later brought them to the knowledge of Jean Dubuffet. Likewise, the "fantastic paintings"[15] that the plumber and zinc worker Fleury-Joseph Crépin, a healer and initiate in spiritualist mysteries, produced from 1938 caught the interest of the inventor of Art Brut. The presence of works by these two major artists in L'Aracine's collection was no doubt a decisive factor in the association's choice of the Villeneuve d'Ascq museum. "Because of Lesage and Crépin, we—Madeleine especially—really did want to install the collection in the Nord," wrote Claire Tellier."[16]

Spiritualism, that anticlerical movement close to a form of utopian Socialism, evolved in newly industrialised areas of England, Belgium and the North of France. In this respect, the Villeneuve d'Ascq museum is situated at a true crossroads.

LaM's Spritualist Department: Towards an Art Brut Dystopia?

The aim of Jean Dubuffet's anti-cultural statements, most radically expressed in his book *Asphyxiante Culture* and fleshed out in Art Brut, was to break with our standard way of thinking,

_8 Michel Thévoz, *Art Brut, psychose et médiumnité*, Paris: La Différence, 1995, p. 29.

_9 See in this connection, Michel Thévoz, "La Suisse de Jean Dubuffet," in *Dubuffet*, published in conjunction with the Fondation Martigny's Dubuffet exhibition, Martigny (Switzerland), 1993.

_10 M. Jakobi and J. Dieudonné, *Dubuffet*, Paris: Perrin, 2007, p. 229.

_11 See Michel Thévoz, "La Suisse de Jean Dubuffet," op. cit., p. 20.

_12 *Ibid*, p. 21.

_13 See *Art Brut, collection de l'Aracine au Musée d'art moderne du 2 février au 14 juillet 1997*, exhibition catalogue p. 3.

_14 "Claire Teller, Michel Nedjar," interview by Corinne Barbant, LaM Histoires, Lille: LaM, 2010, p.199.

_15 The term "tableaux merveilleux" (fantastic paintings) was coined by F.-J. Crépin, who attributed a special value to his output which, according to a pre-established number of paintings, he claimed would hasten the end of World War Two.

_16 Op. cit., p. 194.

Brut ; c'est là que Dubuffet a entrepris ses premières recherches. La Suisse est la « mine d'or »[11] de sa collection d'où sont issus de nombreux auteurs (Aloïse, Wölfli). Enfin, elle est selon Dubuffet un pays visionnaire et déconditionné.[12] Ainsi, comme l'écrit Thévoz, cet art a finalement trouvé son musée dans un territoire utopique, « dans le seul pays du monde qui est un pays qui n'existe pas... ».[13]

Après avoir décliné les offres émises par les villes de Boulogne, Clichy, Strasbourg et Le Touquet, L'Aracine a opté pour le Musée d'art moderne de Villeneuve d'Ascq. La raison principale ? « Le nord de la France a une longue tradition liée à l'art brut »[14]. En effet, la collection compte également de nombreux artistes issus de cette région : Gilles Amedro, Élisa Bataille, Marguerite Burnat Provins, Fleury-Joseph Crépin, Yvonne Cazier, Georgine Hu, Jules Leclerq Augustin Lesage, Stefan Nowak, Simone des Flandres, Jean Smilwoski, entre autres. De plus, le département est limitrophe avec la Belgique et Claire Teller avait installé à Bruxelles une antenne de l'association, souhaitant qu'il existe en Belgique un lieu consacré à l'art brut, mais « c'était trop compliqué et utopique », confie-t-elle aujourd'hui.[15] De fait, de nombreux artistes belges sont également représentés dans la collection de L'Aracine, telle l'œuvre de plein air de Théo Wiesen actuellement présentée au LaM dans la section des « Habitants-Paysagistes ».

Enfin, petite résonance historique : en 1951, à l'occasion de l'exposition consacrée à *Cinq petits inventeurs de la peinture* dans la librairie Marcel-Evrard, c'est à Lille que Jean Dubuffet donnait la conférence, « Honneur aux valeurs sauvages » – un texte qui reste fondateur de la pensée de l'art brut. Ainsi, on peut dire que sur les pas de Dubuffet, L'Aracine procède, avec cette donation, à une re-territorialisation historique et symbolique des œuvres de sa collection.

La mine d'or brut du Nord-Pas de Calais

À la fin du 19ème siècle, le bassin minier du Nord-Pas de Calais a été le lieu d'élection de courants spirites et de croyances médiumniques. Or, l'art spirite (ou médiumnique) constitue historiquement la deuxième source fructueuse de l'art brut. Cela a sans doute été opportun pour Madeleine Lommel qui s'intéressait particulièrement au spiritisme, de consacrer l'art brut sur un territoire où il prit en partie racine.



Adolf Wölfli dans sa cellule, 1921. Photo : DR. © Fondation Adolf Wölfli, Musée des Beaux-arts, Berne (Suisse)

L'art brut n'étant ni un mouvement ni une école, il est difficile de le circonscrire. Mais, paradoxalement, il est possible de constater que chaque territoire correspond davantage qu'un autre à une branche de l'art brut : à la Suisse l'art des fous, au Nord de la France l'art spirite... En effet, les deux figures phares de l'art médiumnique, Augustin Lesage et Fleury-Joseph Crépin sont originaires du Nord-Pas de Calais. Selon la légende, en janvier 1912, Augustin Lesage, né à Saint-Pierre-Lez-Auchel, entendit une voix au fond de la mine lui dire : « Un jour tu seras peintre ». L'unité rythmique de ses constructions architecturales imaginaires a séduit dès les années 1930 les surréalistes qui l'ont fait connaître plus tard à Jean Dubuffet. De même, les tableaux merveilleux[16] réalisés à partir de 1938 par le plombier-zingueur Fleury-Joseph Crépin initié au spiritisme et guérisseur, retiendront l'attention de l'inventeur de l'Art Brut. Artistes majeurs, leur présence dans la collection de L'Aracine a sans aucun doute été décisive dans le choix du musée de Villeneuve d'Ascq.

_11 M. Jakobi et J. Dieudonné, *Dubuffet*, Perrin, 2007, p.229.

_12 Voir à ce propos : Michel Thévoz, « La Suisse de Jean Dubuffet », op.cit. , p.20.

_13 Michel Thévoz, op.cit, p.21.

_14 Voir à ce propos : *Art brut, collection de l'Aracine au Musée d'art moderne du 2 février au 14 juillet 1997*, p.3.

_15 « Claire Teller, Michel Nedjar », propos recueillis par Corinne Barbant, LaM Histoires, LaM, 2010, p.199.

_16 La dénomination de « tableaux merveilleux » est due à F.-J. Crépin, lequel attribuait une valeur à ses productions qui, selon un nombre préétabli de tableaux, devaient hâter la fin de la Seconde Guerre mondiale.



→



Adolf Wölfli, *Negerhall*, 1911. Fondation Adolf Wölfli, Musée des Beaux-arts, Berne (Suisse). Photo : DR. © Fondation Adolf Wölfli

to smash "the cultural machine [that] clips our wings,"[17] and to invite us to share his "project of progressive deculturation." From this standpoint, Art Brut is a handy tool for 'declassifying.' Dubuffet's quarrel with the prevailing cultural system centred precisely on its tendency to "classify" and, as he says, "to fixate."[18] He was thus at loggerheads with conventional art history and the very concept of museums, inasmuch as museums can be said to be theatres of art history. By including under the Art Brut heading visual artworks produced by mediums, Dubuffet put paid to pigeonholing spiritualist art as a special category of art history and conferred on it the legitimacy of art. Thus the mediumistic creations of Lesage, Crépin, Madge Gill and Laure Pigeon are presented in Lausanne without any particular distinction.

In contrast, the visitor to the new extension of the Villeneuve d'Ascq museum, which was specially built to house the Art Brut collection, is guided through six rooms arranged in a thematic sequence from visionary art to folk art. The works on display are thus classified anew in terms of art history and, in the end, declassified as Art Brut. Consider, for example, the section devoted to mediums, labelled "*Esprit es-tu là ?*" (Are You There, Spirit?). This room, which is somewhat larger than the others, is also devoted to highlighting the regional heritage. While small-scale spiritualist works are displayed on a reading desk, the walls are dedicated to presenting the work of three mediumistic artist from the Nord-Pas de Calais: Fleury-Josph Crépin, Augustin Lesage and Victor Simon. A large ensemble of works by no means confined to Art Brut, as Dubuffet conceived it, represents Lesage. In fact, from the moment when Lesage devoted himself full-time to painting in 1923 and began to paint in public, in particular at the Institut Métapsychique in Paris, his pictures lost some of their inventiveness. Art Brut covers only one period in his career—that of his beginnings as an artist, before he settled into the rut of a manner. As for Victor Simon, whose production did not catch Dubuffet's interest, two of this artist's works are included in the parallel collection at Lausanne, though it was only on the occasion of an exhibition of spiritualist art in 2005—two decades after Dubuffet's death—that they were publicly displayed. The latter mentions him briefly in an article devoted to Crépin as a "disciple of Lesage." But true Art Brut artists, whose hallmark is inventiveness, have no masters and do not present themselves as models for other artists.

Thus the Art Brut wing of the museum at Villeneuve d'Ascq may well inaugurate a new history, a departure from Dubuffet's utopia. Aware that no museum can provide an ideal structure for Art Brut, and unsure of her own right to exhibit works by "those who have neither the will to make art nor that of displaying the products of their intimacy to the gaze of others,"[19] Madeleine Lommel opted for this solution as a way of safeguarding the works under her care. By installing those in a fresh environment in a territory where many of them had originated, and where a dialogue was carried on with the hereafter and with man's roots, l'Aracine has certainly found it meaningful to relocate itself in a part of the world where the wind of Art Brut has gusted a little more intensely than elsewhere. ■

_**17** Jean Dubuffet, *Asphyxiante Culture*, Paris: Éditions de Minuit, 1986 and 2007, p. 48 (originally published by Jean-Jacques Pauvert in 1968); *Asphyxiating Culture and Other Writings*, trans. Carol Volk, New York: Four Walls Eight Windows, 1988.

_**18** *Ibid*, p. 37.

_**19** Madeleine Lommel, *L'Aracine et l'art brut*, Éditions L'Aracine, 1999.

« Nous souhaitions vraiment implanter la collection dans le Nord, écrit Claire Teller, Madeleine particulièrement, à cause de Lesage et de Crépin ».[17]

Le spiritisme, mouvement anticlérical proche d'une forme de socialisme utopique, s'est développé dans les nouvelles régions industrialisées de l'Angleterre, de la Belgique et du Nord de la France. À cet égard, le musée de Villeneuve d'Ascq occupe donc une position carrefour.

Le département spirite du LaM, vers une dystopie de l'Art Brut ?

Au travers de ses positions anticulturelles, qui trouvent leur apogée dans *Asphyxiante Culture* et qui sont mises en acte avec l'Art Brut, Jean Dubuffet vise à provoquer une cassure avec notre mode de pensée, à briser « l'appareil culturel [qui met du] plomb aux ailes »[18], en nous invitant à son « projet de déculturation progressive ». Dans cette dynamique, l'Art Brut est un outil de déclassification. Dubuffet reproche précisément au système culturel sa dimension « classeuse », « fixeuse »[19] et s'établit ainsi en porte-à-faux avec l'histoire de l'art et le musée, puisque le musée est une mise en scène de celle-ci. En intégrant les productions plastiques des médiums à l'Art Brut, Jean Dubuffet ne circonscrivait plus l'art spirite à une catégorie de l'histoire de l'art, mais le légitimait en tant qu'art. Ainsi, les créations médiumniques de Lesage, Crépin, Madge Gill ou encore Laure Pigeon sont présentées à Lausanne sans distinction particulière.

En revanche, dans la nouvelle extension du musée de Villeneuve d'Ascq, construite pour recevoir spécifiquement la collection d'art brut, le parcours muséal est décliné en six salles thématiques, de l'art visionnaire à l'imagerie populaire. Les œuvres ainsi exposées sont reclassées dans l'histoire de l'art et finalement déclassées de l'Art Brut. En témoigne la section consacrée aux médiums, « Esprit es-tu là ? ». Cette salle, de plus grandes dimensions, est également l'occasion de valoriser le patrimoine régional. Tandis qu'un pupitre sert de support à la présentation de petits formats spirites, les cimaises sont dévolues à la présentation de trois artistes médiumniques du Nord-Pas de Calais : F.-J. Crépin, Augustin Lesage et Victor Simon. Lesage est présenté à travers un large corpus d'œuvres outrepassant ce que Dubuffet entendait aborder avec l'art brut. En effet, dès lors où Lesage se consacra pleinement à la peinture en 1923 et commença à peindre en public, notamment à Paris à l'Institut métapsychique, ses tableaux perdront en inventivité. Ainsi, l'Art Brut concerne un moment de sa création : ses débuts, avant qu'il ne s'installe dans une manière. Par ailleurs, Victor Simon n'avait pas retenu l'attention de Dubuffet. Si deux de ses œuvres sont intégrées dans la collection parallèle de Lausanne, elles ne seront présentées au public qu'en 2005 à l'occasion d'une exposition sur l'art spirite, soit vingt ans après le décès de Jean Dubuffet. Ce dernier l'évoque brièvement dans l'article qu'il consacre à Crépin comme « disciple de Lesage ». Or, les auteurs de l'Art Brut, producteurs d'un art inventif, n'ont pas de modèles et n'en proposent eux-mêmes aucun.

Ainsi, le LaM, musée d'art brut de Lille métropole à Villeneuve d'Ascq, inaugure peut-être une nouvelle histoire qui rompt avec l'utopie de Jean Dubuffet. Conscients que le musée n'est pas la structure idéale pour l'art brut, s'interrogeant sur son habilitation à exposer les œuvres de « ceux qui n'ont ni la volonté de faire œuvre d'art, ni celle de soumettre aux regards d'autrui le fruit de leur intimité »,[20] Madeleine Lommel a choisi cette issue afin de sauvegarder les œuvres. En les re-territorialisant sur un territoire dont nombre d'entre elles sont issues, et où s'est exprimé un dialogue avec l'au-delà, avec les racines de l'homme, L'Aracine a certainement trouvé significatif de s'implanter là où le vent de l'art brut a soufflé un peu plus fort qu'ailleurs. ●

DÉBORAH COUETTE
Doctorante en histoire de l'art, Université Paris I Sorbonne, membre du CrAB. www.collectif-artbrut.org
Le Collectif de réflexion autour de l'Art Brut est une association de chercheurs français, italiens et suisses issus de différentes disciplines (littérature, histoire de l'art et psychanalyse) fondée à Paris en 2010.

_* L'Art Brut et le contexte de réouverture du LaM Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut de Lille Métropole, donnèrent lieu à un texte de Nancy Casielles « L'art contemporain face à l'homme du commun », *50° nord revue d'art contemporain n°1*, 2010, pp. 126-137. Il s'agit d'un entretien avec Savine Faupin, Conservatrice au LaM, et Carine Fol, Directrice du Musée art & marges à Bruxelles.

LaM musée d'art moderne,
d'art contemporain et d'art brut,
Villeneuve d'Ascq
www.musee-lam.fr

_17 Op cit., p.194.
_18 Jean Dubuffet, *Asphyxiante Culture*, 2007, [1968], p.48.
_19 Jean Dubuffet, *Asphyxiante Culture*, 2007, [1968], p.37.
_20 Madeleine Lommel, *L'Aracine et l'art brut*, 1999.

ROBERTA TRAPANI

"Architecture only comes into existence when construction attains the level of expression. Architecture is thus an art; I apologise for having to point out this obvious fact, which many architects themselves seem to have forgotten."
MICHEL RAGON, *L'Architecte, le Prince et la Démocratie*, 1977

Litnianski's Garden

A creative Strategy of Resistance

Bodan Litnianski (1913–2005), the spontaneous architect of a poetic dwelling and ideal shelter, is one of those self-taught builders to have been variously defined in France as "resident landscape artists" (by Bernard Lassus), "roadside illuminati" (Jacques Lacarrière and Jacques Verroust), "builders of the imagination" (Claude and Clovis Prévost); as "margivagantes" in Spain (Juan Antonio Ramirez) and "visionary creators" in the United States.

Bodan Litnianski's architectural work presents itself as a personalised secular cathedral erected on the fringe of the art system: a structured ensemble of natural objects and industrial waste fashioned into colonnades over a span of several decades (1975–2005). A bricklayer with no artistic background, Litnianski transformed the act of cumulating spatial and temporal elements into a ritual celebration of incompleteness.[1] The space his Garden occupies is indeed neither geometric nor static, but gives the appearance of being ceaselessly expanding. It imparts an architectural form to the builder's private world and is a projection of his style of representation, his culture, his visual expectations and yearnings.

On the one hand, "cramming"—a concept the describes the pictorial production of mental patients, the fact of being extraneous to the art world, and the urgency and primal power of Litnianski's creative action all bring to mind the creative approach of a good many artistes brut. On the other hand, the marked formal and expressive freedom of his marginal architecture suggest a form of counter-architecture, for it questions the very foundations and aesthetic of official architecture and establishes an ideal


Jardin de Bodan Litnianski, juin 2009. © Bruno Montpied

connection with a substantial number of dissenting, intellectually astute architectural projects.

"By virtue of the political (social and economic) positions they take, their view of architecture's function in society, and above all their way of handling their materials, we are currently witnessing a new movement of cross-disciplinary architects. All have at least one thing in common: they treat recycled objects as a material with the consciousness of taking part in a territorial project".[2]

_1 See Jean-Pierre Martinon, "Systèmes de l'hétéroclite et de l'éphémère. Les habitants bricoleurs : leurs demeures et leurs jardins," *Architecture et comportement*, n°. 1, vol. 1, Saint Saphorin (Switzerland): Éditions Georgi, 1981, pp. 88–89.

_2 Jean-Marc Huygen, *La poubelle et l'architecture – Vers le réemploi des matérieux*, Arles: Actes Sud (collection "L'Impensé"), 2008, p. 65.

« Il n'y a architecture qu'à partir du moment où la construction passe au stade de l'expression. L'architecture est donc un art et nous nous excusons de devoir rappeler une telle évidence que beaucoup d'architectes eux-mêmes semblent avoir oublié ».
MICHEL RAGON, *L'architecte, le Prince et la Démocratie*, 1977

Le Jardin de Litnianski

Une stratégie de résistance

Architecte spontané d'une habitation poétique et d'un refuge idéal, Bodan Litnianski (1913-2005) est l'un de ces bâtisseurs autodidactes qui ont été définis de différentes manières : habitants-paysagistes (Bernard Lassus), inspirés du bord des routes (Jacques Lacarrière et Jacques Verroust), bâtisseurs de l'imaginaire (Claude et Clovis Prévost), en France ; margivagantes (Juan Antonio Ramirez) en Espagne, créateurs visionnaires aux États-Unis.

L'œuvre architecturale de Bodan Litnianski se présente comme une cathédrale laïque et personnalisée, bâtie en marge du système de l'art : un ensemble structuré d'objets naturels et de résidus industriels agrégés en colonnades au fil de nombreuses années de travail (1975-2005). Chez Litnianski, ex-maçon vierge de culture artistique, le bourrage spatial et temporel est un rituel qui impose l'ordre de l'inachèvement[1] : l'espace de son *Jardin* n'est pas, en effet, géométrique ni statique, mais se veut plutôt en expansion ininterrompue. Il donne une forme architecturale à l'univers intime de son bâtisseur, qui y projette son mode de représentation, sa culture, ses attentes visuelles, ses désirs.

D'une part, le bourrage – concept utilisé pour décrire la production picturale des aliénés -, l'extranéité au monde de l'art, l'urgence et la force primordiale de l'acte créatif permettent d'apparenter la démarche créative de Litnianski à celle de nombreux artistes bruts*. D'autre part, la forte liberté formelle et expressive de cette architecture marginale permet de parler de contre-architecture : elle questionne, en effet, les fondements et l'esthétique mêmes de l'architecture officielle et tisse un lien idéal


Jardin de Bodan Litnianski, juin 2009. © Bruno Montpied

avec de nombreuses propositions d'architectes savants et contestataires.

« On assiste aujourd'hui à un nouveau mouvement d'architectes indisciplinaires, par leurs prises de positions politiques (sociale et économique), par leurs conceptions du rôle de l'architecture dans la société, et surtout par leur manière de traiter la matière. Chez tous, on peut trouver au moins cette caractéristique : laisser advenir des objets de réemploi comme matériau, avec la conscience de participer à un projet territorial ».[2]

_* L'Art Brut et le contexte de réouverture du LaM Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut de Lille Métropole, donnèrent lieu à un texte de Nancy Casielles « L'art contemporain face à l'homme du commun », *50° nord revue d'art contemporain* n°1, 2010, pp. 126-137. Il s'agit d'un entretien avec Savine Faupin, Conservatrice au LaM, et Carine Fol, Directrice du Musée art & marges à Bruxelles.

_1 Cf. Jean-Pierre Martinon, « Systèmes de l'hétéroclite et de l'éphémère. Les habitants bricoleurs : leurs demeures et leurs jardins », in *Architecture et comportement*, n°1, vol. 1, Saint Saphorin – Suisse, 1981, p.88-89.

_2 Jean-Marc Huygen, *La poubelle et l'architecte - Vers le réemploi des matériaux*, Arles, Actes Sud, coll. L'impensé, 2008, p. 65.

→

→

By using objects gleaned from public rubbish dumps to create an architectural work, Bodan Litnianski turned his garden into a remarkable, incredibly contemporary example of sustainable architecture. Besides, as Michel Ragon stresses in his 1977 book *L'Architecture, le Prince et la Démocratie*—his first work devoted to the topic of participative and collective management as applied to architecture—"any architecture that has been able to avoid the prince's control," i.e. "spontaneous, vernacular, popular, 'unpedigreed,' anonymous, 'architectless' architecture" becomes the supreme model for a democratic architecture.[3]

By appropriating and anthropomorphising his territory, Bodan Litnianski transformed his construction into an ideal dwelling and a spontaneous model for a radical utopia. His Garden can in fact be viewed as an emblem of the revolutionary demands of an entire period; demands that are always related, as Asgern Jorn observed, to that period's idea of happiness.[4]

The Dignity of Discards

One of the crucial issues in today's society is that of economising the resources of our planet by reducing our production of waste and augmenting universal well being. The awareness of a global world with finite resources and the risk of turning the earth into a giant rubbish heap have led numerous parties on the contemporary urban scene to develop new ways of thinking about cities. In line with the criteria of sustainable development,[5] which provides a model for the 21st century and a major challenge for contemporary architecture, much thought is now being given to ways of economising and recycling previously transformed materials. The waste product is no longer seen as something distasteful but as an element having its own "dignity."[6] Reusing the "abject objects" of our domestic rubbish reveals itself to be an excellent way of circumventing the threat of global waste and imparting to discarded materials a new value, one very different from their status as discards of simple consumption. From an ecological standpoint, a new ethics relating to materials has arisen, prompting a large number of "non-disciplinary architects"[7] to work with



Jardin de Bodan Litnianski, juin 2009. © Bruno Montpied

the idea of "sustainable" edifices built at least in part with reused (not recycled) materials.[8] "The reused material retains a memory, the history of its previous life, the love with which it was used or reused; it is a heritage" possessing manifold expressive properties.[9] In this sense, it plays a significant role in 20th and 21st century art, from Pïcasso to Vladimir Tatlin, Max Ernst to Joseph Cornell, Jean Dubuffet to Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Louise Nevelson and Tony Cragg. In the work of these artists, and in that of a good many exponents of Art Brut, among them Auguste Forestier, Nek Chand, Richard Greaves, Armand Schulthess, the discard is given a new aesthetic and semantic life. Kurt Schwitter's *Merzbau* (*Merz* for construction), for example, accumulates a hodgepodge of damaged, everyday scraps, which are nevertheless charged with memory, giving shape to a paradoxical autobiographical architecture.[10] The German artist used materials "not in accordance with the logic of their material relations but exclusively in keeping with the artwork's internal logic."[11] For he believed that "the greater the artwork's destruction of rational material logic, the more chance one's has of making a work of art."[12]

Towards a New Anthropisation of the Territory

Like Schwitters, Antoni Gaudi, or even the American architect Samuel Mockbee (Rural Studio),[13] the Ukrainian-born spontaneous artist

_3 Michel Ragon, *L'Architecte, le Prince et la Démocratie – Vers une democratisation de l'Architecture ?*, Paris: Albin Michel, 1977, p. 15.

_4 Between 1957 and 1972, Asger Jorn, using mainly cast-off materials, created his own *architecture sauvage* (unorthodox or divergent architecture), *the Albisola Garden*.

_5 The expression "sustainable development" occurs in the Brundtland Report titled *Our Common Future*, published in 1987 by the United Nations' World Commission on Environment and Development (WCED). See http://en.wikisource.org/wiki/Brundtland_Report

_6 See Jean-Marc Huygen, op. cit., pp. 74–82.

_7 The French expression is *architectes indisciplinaires* (see Jean-Marc Huygen, op. cit., pp. 52–70).

_8 The shape and material of reused objects are retained; recycled objets are given a new shape and a new use. Reusing allows one to preserve the object's history, while recycling generally obliterates its previous existence.

_9 Jean-Marc Huygen, op. cit., p. 12.

_10 From approximately 1923, Schwitters (1887–1948) devoted his energies largely to the construction of his *Merzbau*. He was obliged to start it over again three times: first in Hanover, then in 1937 during his exile in Norway, and again in 1947 in England, where he had settled after the outbreak of World War Two. The Hanover *Merzbau* was destroyed during an allied bombing raid in 1943. Its Norwegian successor burned to the ground in 1951. The English *Merzbau* alone survives, but in a fragmentary state, as the artist died while working on it.

_11 Kurt Schwitters, (*manifestes théoriques & poétiques*), edited by Marc Dachy, Paris: Ivréa, 1994, p. 19.

_12 Ibid.

_13 See Andrea Oppenheimer Dean and



Le réemploi d'objets récupérés dans des décharges publiques pour la réalisation d'une œuvre architecturale fait du Jardin de Bodan Litnianski un exemple remarquable et incroyablement actuel d'architecture soutenable. D'ailleurs, comme le souligne Michel Ragon dans *L'Architecte, le Prince et la Démocratie* (1977) – son premier texte sur le thème de la participation et de l'autogestion appliquées à l'architecture – pour une architecture démocratique, « toute architecture ayant pu échapper au contrôle du prince », à savoir « l'architecture populaire, spontanée, vernaculaire, "sans pedigree", anonyme, "sans architecte", devient le grand modèle ».[3]

En s'appropriant et en anthropomorphisant son territoire, Bodan Litnianski fait de sa construction un habitat idéal et un modèle spontané d'une utopie radicale. Son Jardin peut, en effet, être appréhendé comme l'emblème des revendications révolutionnaires d'une époque, revendications qui, selon Asger Jorn, sont toujours en relation avec l'idée que l'époque en question se fait du bonheur [4].

De la dignité du déchet

L'une des problématiques cruciales de la société actuelle est d'économiser les ressources de notre planète en réduisant la production de déchets et en augmentant le bien-être commun. La prise de conscience d'un monde global dont les ressources ne sont pas infinies et le risque que l'on court de voir un jour notre terre ressembler à une énorme poubelle ont conduit de nombreux acteurs de la ville contemporaine à penser la ville autrement. Suivant les critères du « développement soutenable[5] », paradigme du 21ème siècle et défi majeur de l'architecture contemporaine, on commence à penser en termes d'économie et de réévaluation de la matière déjà transformée. Le déchet cesse alors d'être une « chose immonde » et devient porteur de « dignité »[6]. Prendre soin, à travers le réemploi, des objets-abjects de nos ordures ménagères, se révèle un excellent escamotage pour conjurer le danger de poubellisation globale et pour restituer aux matériaux leur valeur, autre que la simple consommation. Dans une optique écologiste, une nouvelle éthique de la matière surgit, poussant de nombreux architectes indisciplinaires[7] à l'élaboration d'édifices architecturaux soutenables, bâtis à l'aide d'objets non pas recyclés, mais réemployés[8]. « L'objet réemployé garde sa mémoire, l'histoire de ce qu'il a vécu, de l'amour avec lequel il a été réalisé ou utilisé, il est un héritage[9] » aux multiples possibilités expressives et il est, pour cela, l'un des protagonistes de l'art des 20ème et 21ème siècles – de Picasso à Wladimir Tatline, de Max Ernst à Joseph Cornell, de Jean Dubuffet à Daniel Spoerri, à Jean Tinguely, Louise Nevelson et Tony Cragg. Dans les travaux de ces artistes, ainsi que dans ceux de nombreux artistes bruts comme Auguste Forestier, Nek Chand, Richard Greaves, Armand Schulthess, entre autres, le déchet connaît une nouvelle vie, esthétique et sémantique. Dans le *Merzbau* (« bâtiment merz ») de Kurt Schwitters (1887-1948), les fragments les plus hétéroclites, abîmés, ordinaires et pourtant détenteurs de mémoire, s'accumulent en donnant forme à une architecture autobiographique et paradoxale[10]. Les matériaux y sont utilisés « non pas dans la logique de leurs rapports matériels mais uniquement selon la logique interne de l'œuvre d'art[11] », car, pour Schwitters, « plus une œuvre d'art détruit la logique matérielle rationnelle, plus grande est la possibilité de faire œuvre d'art.[12] »

Pour une nouvelle anthropisation du territoire

À l'instar de Schwitters, Antoni Gaudí, ou encore l'architecte américain Samuel Mockbee (Rural

_3 Michel Ragon, *L'Architecte, le Prince et la Démocratie - Vers une démocratisation de l'Architecture ?*, Albin Michel, 1977, p. 15.

_4 Asger Jorn bâtira lui-même une architecture sauvage entre 1957 et 1972, le *Jardin d'Albisola*, avec des matériaux de rebut principalement.

_5 L'expression « développement soutenable » (de l'anglais « *sustainable development* » communément traduit « développement durable ») est proposée par le Rapport Brundtland, intitulé « Notre avenir à tous » et publié en 1987 par la Commission mondiale sur l'environnement et le développement des Nations Unies (WCED). Cf. http://fr.wikisource.org/wiki/Rapport_Brundtland

_6 Cf. Jean-Marc Huygen, op. cit. p. 74-82.

_7 *Ibid.*, p. 52-70.

_8 De l'objet réemployé, on garde la matière et la forme, pendant qu'en recyclant on donne une nouvelle forme à la matière pour la destiner à un nouvel usage. Le réemploi permet de garder l'histoire de l'objet, alors que le recyclage tend à l'effacer.

_9 Jean-Marc Huygen, *op. cit.*, p. 12.

_10 À partir de 1923 environ, Schwitters se dédie intensément à la construction du *Merzbau*. Il sera obligé de le recommencer trois fois : d'abord à Hanovre, puis en 1937 pendant l'exil norvégien, et en 1947 au cours de l'exil en Angleterre. Le *Merzbau* de Hanovre a été détruit en 1943 pendant un bombardement aérien des forces alliées. En 1951, la construction norvégienne a été la victime d'un incendie. Il ne reste que la construction anglaise, mais elle est restée parcellaire, car Schwitters est mort alors qu'il y travaillait.

_11 Kurt Schwitters, (*manifestes théoriques & poétiques*), Paris, Ivréa, 1994, p. 19.

_12 *Ibid.*

→

→

Bodan Litnianki built in his own garden at Viry-Noureuil in the department of the Aisne (France) a half-architectural, half-sculpted jungle from everyday discarded items compacted and structured into a system of symbolic relations. This system revolves around dolls, those familiar and slightly unsettling simulacra of humanity: "Ah, I do like dolls. Ah, that's my system. A doll is someone,"[14] Litnianski confided to Agnès Varda.[15]

Litnianski collected items that appealed to him randomly in his daily environment, in dustbins, on street corners, in municipal rubbish dumps. He appropriated them and incorporated them in his utopian construction. The slumbering raw materials were thus transformed into an organised, living fabric. Used initially to consolidate the wall surrounding his garden, then stacked in colonnades and consolidated with cement, plaster, reinforcing bars and wire mesh, his brightly coloured discarded objects are structured organically. Between 1975 and 2005, this meta-structure expanded and changed continually, growing like rampant vegetation. On the edge of a giant urban sprawl, in a suburban garden asphyxiated by the dreariness of its surroundings, it was like a dream of a virgin forest materialising. By reversing the process of our object-devouring society, Litnianski conjured up a new world from castoffs. Stripped of its functions, architecture became a means of expression in his hands, a way of seeking self-knowledge.

Litnianski's work, that "utopia come true,"[16] has its place concurrently in the environmental movement, the collective approach of habitants-paysagistes[17] and the intellectual counter-movement opposed to the elitism of the architecture of specialists and in favour of a democratic, community architecture that is at once lyrical and pragmatic.[18] His is a utopia to make up for the semantic and technical poverty of large apartment blocks and new, prefabricated, rational and identical detached housing units.

Bodan Litnianski, a "free experimental artist," as Asger Jorn might have called him,[19] kept to the fringe of the art system. He offers us an architectural model that is also a model for living, configured as an instinctual challenge of the logic of Capitalism, "functionalist" artists, rationalised and standardised production processes, commercialism and the banalisation of art practices. ■



Jardin de Bodan Litnianski, juin 2009. © Bruno Montpied

Timothy Hursley, *Rural Studio: Samuel Mockbee and an Architecture of Decency*, New York: Princeton Architectural Press, 2002; Andrea Oppenheimer Dean and Timothy Hursley, *Proceed and Be Bold: Rural Studio after Samuel Mockbee*, New York: Princeton Architectural Press, 2005; Samuel Mockbee, Davis Moos, Gail Trenchsel, *Samuel Mockbee and the Rural Studio: Community Architecture*, Birmingham (Ala.): Birmingham Museum of Art, 2005. See also Rural Studio's official site, http://www.cadc.auburn.edu/rural-studio/

_**14** For an exhaustive bibliography on Bodan Litnianski, see Bruno Montpied, "Bohdan Litnianski : un palais de ruines prolétaire" in *Eloge des jardins anarchiques*, Paris: L'Insomniaque, 2011, pp. 140–154. Published in conjunction with Rémy Ricordeau's documentary film *Bricoleurs de Paradis*, Montpied's book contains a substantial number of theoretical essays, an extensive bibliography and a rich iconographic list covering the period from 1970 to 2010, devoted to autodidactic artists who have decorated their own gardens, in particular in northern France (such as Arthur Vanabelle at Steenwerck, Remi Callot at Carvin, Léon Evangélaire at Pont-en-Vendin and Joseph Meyer at Berck-sur-Mer).

_**15** Agnès Varda, *Les glaneurs et la glaneuse*, 82" documentary film in colour, France, 2000 (cast: Bodan Litnianski, Agnès Varda, François Wertheimer).

_**16** Denys Riout, "Pas si bête que mal habillé," *Le jardin des merveilles de Bodan Litnianski*, preface by Agnès Varda, Amiens: Editions Vivement Dimanche, 2004. The author echoes Yona Friedman, one of the most influential and radical dissenting architects today. See Yona Friedman, *Utopies réalisables*, Paris: 10/18, 1975, and *Une utopie réalisée*, catalogue of the ARC/Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1975.

_**17** *Habitants-paysagists* (resident landscape artists) is the name that Bernard Lassus gave to the creators of inventive dream gardens that spring up randomly in city outskirts or the countryside, self-taught landscape artists or architects who generally belong to the working class (blue-collar workers and wage-earners) or to the lower end of the middle class (artisans and shopkeepers). See Bernard Lassus, *Paysages quotidiens, de l'ambience au démesurable*, exhib. cat., Musée des Arts Décoratifs, Paris, 1975, and *Jardins imaginaires*, Paris: Les Presses de la Connaissance, 1977.

_**18** See Michel Ragon, *L'Architecte, le Prince et la Démocratie – Vers une democratisation de l'Architecture ?*, op. cit.

_**19** "The free artist is a professional amateur," declared Jorn in a statement aimed at rehabilitating the aesthetic, or experimental, attitude of the amateur, which was to his eyes the source of all progress. See Asger Jorn, *Pour la forme*, Paris: Allia, 2001, p. 32.



Studio)[13], le créateur spontané d'origine ukrainienne Bodan Litnianski bâtit dans son jardin à Viry-Noureuil dans l'Aisne une jungle archi-sculptée de reliques du quotidien, qui se compactent et se structurent autour d'un système de relations symboliques. Principe central de ce système, la poupée, objet familier et inquiétant, simulacre de l'humanité : « Ah j'en aime bien des poupées. Ah c'est mon système. La poupée, c'est quelqu'un[14] », confie Litnianski à Agnès Varda[15].

Dans son environnement immédiat, dans les poubelles, au coin des rues, dans des décharges municipales, Bodan Litnianski glane les objets qui, au gré du hasard, le séduisent. Il se les approprie, en préparant la matière de sa construction utopique. La matière brute, endormie, se change alors en matière organisée et vivante. Utilisés au début pour consolider un mur d'enceinte de son jardin, puis entassés en colonnades et consolidés avec du ciment, du plâtre, des tiges et des treillis métalliques, des objets obsolètes aux couleurs vives se structurent organiquement. De 1975 à 2005, cette métastructure croît et change incessamment, poussant telle une végétation sauvage. En marge du gigantisme urbain, dans un jardinet pavillonnaire étouffé par la grisaille environnante, c'est le rêve de la forêt vierge qui intervient. En renversant les mécanismes de notre société dévoratrice d'objets, à partir de ses détritus, Litnianski bâtit un monde nouveau. L'architecture, sublimée de ses fonctions, devient ici moyen d'expression et compréhension de soi.

« Utopie réalisée[16] », l'œuvre de Litnianski s'inscrit alors parallèlement dans le mouvement écologique, dans la démarche collective des « habitants-paysagistes[17] » et dans le mouvement contestataire intellectuel qui attaque l'élitisme d'une architecture de spécialistes en faveur d'une architecture démocratique, participative, à la fois lyrique et pragmatique[18]. Il s'agit d'une utopie de compensation au regard de la pauvreté sémantique et techniciste des grands ensembles et des nouveaux pavillons tous identiques, préfabriqués et rationnels.

« Libre artiste expérimental », dirait Asger Jorn[19], en marge du système de l'art, Bodan Litnianski offre un modèle architectural et aussi un modèle de vie qui se configure comme un défi jeté d'instinct contre la logique capitaliste, l'artiste « fonctionnaliste », le processus de rationalisation et de standardisation de la production, la commercialisation et la banalisation de la pratique artistique. ●

ROBERTA TRAPANI
Historienne de l'art, membre du CrAB et collaboratrice de l'Observatoire de l'Art Outsider de l'Université de Palerme, prépare une thèse en cotutelle entre l'Université Paris X et l'Université de Palerme intitulée *Les architectures sans architecte au regard de l'architecture fonctionnaliste du 20ème siècle*.
http://outsiderart.unipa.it
www.collectif-artbrut.org
Le Collectif de réflexion autour de l'Art Brut est une association de chercheurs français, italiens et suisses issus de différentes disciplines (littérature, histoire de l'art et psychanalyse) fondée à Paris en 2010.

_13 Cf. Andrea Oppenheimer Dean et Timothy Hursley, *Rural Studio – Samuel Mockbee and an Architecture of Decency*, Princeton Architectural Press, 2002 ; Andrea Oppenheimer Dean et Timothy Hursley, *Proceed and Be Bold: Rural Studio After Samuel Mockbee*, Princeton Architectural Press, 2005 ; Samuel Mockbee, David Moos, Gail Trenchsel, *Samuel Mockbee and the Rural Studio: Community Architecture*, Birmingham Museum of Art, 2005. Cf. aussi le site officiel de Rural Studio www.cadc.auburn.edu/rural-studio

_14 Pour une bibliographie exhaustive sur Bodan Litnianski, cf. Bruno Montpied, « Bohdan Litnianski : un palais de ruines prolétaire » in *Id.*, *Éloge des jardins anarchiques*, L'Insomniaque, Paris, 2011, p. 140-154. Accompagné d'un film documentaire de Rémy Ricordeau, *Bricoleurs de Paradis*, cet ouvrage rassemble des nombreux textes théoriques, une bibliographie fournie et un riche répertoire iconographique, daté des années 1970 à 2010 sur des créateurs autodidactes ayant décoré leur jardin, notamment dans la France septentrionale (comme Arthur Vanabelle à Steenwerck, Remi Callot à Carvin, Léon Évangélaire à Pont-en-Vendin, ou encore Joseph Meyer à Berck-sur-mer).

_15 Agnès Varda, *Les glaneurs et la glaneuse*. Film documentaire, Ratings : Kids+16, France, 2000, Couleurs, 82 min. Cast : Bodan Litnianski, Agnès Varda, François Wertheimer.

_16 Denys Riout, « Pas si bête que mal habillé », in *Le jardin des merveilles de Bodan Litnianski*, (préface d'Agnès Varda), Amiens, éditions Vivement Dimanche, 2004. L'auteur se fait ici l'écho de Yona Friedman, architecte contestataire parmi les plus enflammés et influents de l'époque contemporaine. Cf. Yona Friedman, *Utopies réalisables*, Paris, 10/18, 1975 et *Id.*, *Une utopie réalisée*, catalogue ARC/Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1975.

_17 « Habitants-paysagistes », c'est le nom donné par Bernard Lassus aux créateurs de jardins imagés et oniriques au hasard des banlieues ou des campagnes, des autodidactes appartenant majoritairement à la classe populaire (ouvriers et employés) et à la frange inférieure des classes moyennes (artisans et petits commerçants). Cf. Bernard Lassus, *Paysages quotidiens, de l'ambiance au démesurable*, catalogue Musée des Arts Décoratifs, 1975 et *Id.*, *Jardins imaginaires*, Paris, les Presses de la Connaissance, 1977.

_18 Cf. Michel Ragon, *L'Architecte, le Prince et la Démocratie - Vers une démocratisation de l'Architecture ?*, Paris, Albin Michel, 1977.

_19 « L'artiste libre est un amateur professionnel » déclare Jorn, incitant à réhabiliter l'attitude esthétique ou expérimentale de l'amateur, qu'il considère à l'origine de tout progrès. Cf. Asger Jorn, Pour la forme, Paris, Allia, 2001, p. 32.

MAUD LE GARZIC VIEIRA CONTIM

Panorama des dans le champ des arts

SOMMAIRE

Les réseaux d'acteurs à l'échelon local et régional se multiplient dans le champ de l'art contemporain depuis quelques années – comme dans d'autres domaines, culturels ou non. Il s'agit, pour les lieux de production et de diffusion d'une même scène artistique, de se rapprocher sur un certain territoire pour élaborer des projets collectifs. Participant à la structuration du secteur des arts plastiques et visuels, ils tendent à devenir essentiels en termes de visibilité, de représentativité auprès de pouvoirs publics, mais aussi d'échange entre professionnels, voire de mutualisation vers une optimisation des activités – c'est du moins de cette façon qu'ils se présentent et qu'ils se sont créés. Toutefois, le paysage est très varié, avec des rapprochements géographiques à visages multiples et même dans certains cas, des simulacres de réseau. Au-delà du terme « réseau » employé de nos jours pour désigner des situations fort variées, il s'agira de se demander si des mises en réseau véritables sont réellement nécessaires ou non entre les structures de diffusion des arts plastiques dans une optique territoriale, et d'en déceler les objectifs et les enjeux.

Après une première rencontre en juin 2007 à Paris initiée par Tram réseau Paris Île-de-France et la participation des réseaux territoriaux d'art contemporain à une table ronde dans le cadre du congrès du Cipac la même année lors de la Biennale de Lyon, les réseaux 50° nord (Nord-Pas de Calais) et TRANS RHEIN ART (Alsace) poursuivent la réflexion, dressant ce premier panorama voué à être corrigé et enrichi. Une rencontre nationale des réseaux est organisée en novembre 2011 en Alsace afin d'en préciser son contenu et d'en débattre. Ce panorama et les occasions de rencontres qu'il provoque ont pour objectifs de permettre aux responsables de réseaux, mais aussi à leurs membres et salariés, de confronter leurs pratiques, de partager des points de vue et d'évoquer aussi les difficultés qu'ils connaissent, pour réfléchir ensemble à ce que nous sommes et à ce que nous devons être, et envisager peut-être à moyen terme une représentation commune au niveau national.

réseaux territoriaux
plastiques et visuels en France*

A. CADRAGE DE L'ÉTAT DES LIEUX ET ENJEUX DE LA DÉMARCHE

1. HISTORIQUE

Les réseaux territoriaux dans le champ de l'art contemporain sont apparus dès les années 80 avec la création du réseau Tram en Île-de-France. Dans les années 90, des structurations se préfigurent en Bretagne et dans le Limousin ; Adele Lyon et 50° nord sont créés. La dynamique s'accélère ensuite jusqu'à aujourd'hui.

2. ÉCHANTILLON

Ce présent panorama se veut une photographie en 2010 des réseaux géographiques de personnes morales. Il exclut les réseaux de personnes physiques, les fédérations de professions et les associations qui ne fédèrent qu'un type unique de structures (centres d'art, FRAC, écoles supérieures d'art…). Les réseaux en question sont donc ceux qui sont constitués autour d'un territoire, mêlant différents types de structures au sein d'un même champ disciplinaire. En 2011, nous avons identifié 14 réseaux ou structurations apparentées. Leur montée en puissance montre qu'il s'agit d'une tendance susceptible de concerner progressivement d'autres territoires ; certaines structurations ont d'ailleurs été temporairement laissées de côté car elles sont nées entre-temps ou simplement au stade de préfiguration (par exemple en Languedoc-Roussillon avec un projet initié par le FRAC).

L'état des lieux se fonde sur les rencontres de 2007 et sur des questionnaires envoyés aux différents réseaux recensés. Cette première photographie est lacunaire et pose parfois les questions de manière trop grossière, d'abord parce qu'il n'est pas aisé pour ces associations de prendre le temps de délivrer les informations – nombreuses sont celles qui fonctionnent sans salarié – mais aussi parce que nous avons fait le choix, pour clarifier le paysage et mettre en exergue des problématiques, de traiter des réseaux *a priori* véritables mais aussi d'opérateurs proches qui ne sont pas réellement des « réseaux » : simples portails de communication, axes de missions d'institutions, plateformes informelles… Ce parti pris permet de dégager des points communs et des différences qui vont nourrir notre réflexion sur les objectifs, les modes d'organisation et les enjeux de ces *projets réticulaires de territoires*. Chaque réseau pourra ainsi en retour corriger et enrichir ce panorama et questionner son propre positionnement. Ce parti pris montre aussi qu'une même dénomination ou une apparence semblable sur le web peuvent recouvrir des entités foncièrement différentes.

3. INSCRIPTION DE L'ÉTUDE AU SEIN D'UN CHANTIER PLUS LARGE

Cette première description est également vouée à être mise en perspective avec une connaissance générale du champ des arts plastiques aujourd'hui. La mise en réseau des structures d'art contemporain doit s'appuyer sur et se définir au regard des caractéristiques de l'évolution du secteur, des besoins nouveaux, des difficultés à venir, en rapport par exemple avec l'évolution des orientations des politiques culturelles et de leurs modes d'évaluation mais aussi avec les nouveaux objectifs des écoles d'art et des centres d'art ou l'environnement européen. La raison d'être et la légitimité des réseaux territoriaux doivent être évaluées en questionnant le monde de l'art tel qu'il fonctionne, au plus près du terrain. Qu'est-ce que la territorialité apporte à la création proprement dite ? Comment les projets d'art contemporain sont-ils appréhendés et construits aujourd'hui ? Il s'agira notamment de voir en quoi les idées de « territorialité », de « solidarité » et de « mutualisation » propres à ces réseaux permettent aux structures d'art contemporain de mieux atteindre leurs propres objectifs de soutien à la création, de production, de diffusion des œuvres, de sensibilisation des publics et de présence sur les territoires.

Par ailleurs, ce panorama et les discussions auxquelles il va donner naissance lors des Rencontres nationales de novembre 2011 doivent en retour abonder la compréhension du secteur des arts plastiques en France et participer à sa structuration. Par exemple, aucune convention collective n'encadre spécifiquement le travail et l'évolution des

→

→

carrières, ce qui est d'autant plus le cas pour les coordinateurs de réseaux ! Le chantier d'une convention collective adaptée au secteur est ouvert dans le cadre du Cipac. La présente étude se doit d'y être reliée *in fine*. Enfin, à une époque où les termes de « réseau » et de « mutualisation » sont à la mode et encouragés, il s'agit de réfléchir à leur sens véritable et à leurs applications concrètes qui sont réellement importantes pour le secteur des arts plastiques aujourd'hui, et séparer l'accessoire de l'essentiel au-delà de la seule bienséance de mise.

B. TENTATIVE D'OBSERVATION COMPARÉE

1. CATÉGORISATIONS

| ÉCHELON GÉOGRAPHIQUE

Réseaux régionaux

_ Tram réseau Paris Île-de-France (créé en 1981 / 31 membres / association)
_ ACB Art contemporain en Bretagne (créé en 2002 / 44 membres / association)
_ 50° nord réseau d'art contemporain du Nord-Pas de Calais et de l'eurorégion Nord (créé en 1997, préf 1994 / 37 membres / association)
_ Arts visuels en région Centre (créé en 2007 mais n'existe plus / 33 membres / coordonné par le Musée de l'objet)
_ Art Flox Aquitaine (créé en 2009 / un portail et non un réseau / 290 lieux / coordonné par la Galerie Tinbox)
_ 5,25 en Limousin (créé en 2008, préf 1999 / 17 membres / association)
_ Art contemporain en Midi-Pyrénées (créé en 1998 / 32 membres / coordonné par les Abattoirs/FRAC)
_ TRANS RHEIN ART - réseau Art contemporain Alsace (créé en 2006 / 27 membres / coordonné par le FRAC)

Réseaux départementaux

_ Réseau d'Échange Départemental pour l'Art Contemporain de Haute-Savoie (créé en 2007 / 13 membres / coordonné par l'ODAC (Office Départemental d'Action culturelle / Conseil Général 74)
_ Botox[s] Nice Côte d'Azur (créé en 2007 / 18 membres / association)

Réseaux d'agglomérations

_ Adele réseau Lyon (créé en 1997 / 32 membres / association)
_ Pinkpong réseau Toulouse (créé en 2009 / 18 membres / association)
_ Marseille expos (créé en 2007 / 24 membres / association)
_ Strasbourg Art contemporain (créé en 2010 / 11 membres / informel) associé avec la Ville de Strasbourg

| STATUT JURIDIQUE / MODE DE GESTION

Associations

_ Botox[s] Nice Côte d'Azur (créé en 2007 / 18 membres, association)
_ Adele réseau Lyon (créé en 1997 / 32 membres / association)
_ Pinkpong réseau Toulouse (créé en 2009 / 18 membres / association)
_ Marseille expos (créé en 2007 / 24 membres / association)
_ Tram réseau Paris Île-de-France (créé en 1981 / 31 membres / association)
_ ACB Art contemporain en Bretagne (créé en 2002 / 44 membres / association)
_ 50° nord réseau d'art contemporain du Nord-Pas de Calais et de l'eurorégion Nord (créé en 1997, préf 1994 / 37 membres / association)
_ 5,25 en Limousin (créé en 2008, préf 1999 / 17 membres / association)

Mission d'une structure membre

_ TRANS RHEIN ART - réseau Art contemporain Alsace (créé en 2006 / 27 membres / coordonné par le FRAC)
_ Art contemporain en Midi-Pyrénées (32 membres / coordonné par les Abattoirs/FRAC)
_ Arts visuels en région Centre (créé en 2007 mais n'existe plus / 33 membres / coordonné par le Musée de l'objet)
_ Art Flox Aquitaine (créé en 2009 / un portail et non un réseau / 290 lieux / coordonné par Galerie Tinbox)

Regroupement informel de structures en association avec une collectivité (sans statut juridique)

_ Strasbourg Art contemporain (créé en 2010 / 11 membres / informel) associé avec la Ville de Strasbourg

Mission d'une collectivité territoriale

_ Réseau d'Échange Départemental pour l'Art Contemporain de Haute-Savoie (créé en 2007 / 13 membres / coordonné par l'ODAC (Office Départemental d'Action culturelle / Conseil Général 74)

| DU RÉSEAU INDÉPENDANT AU PORTAIL

Réseaux indépendants

_ Botox[s] Nice Côte d'Azur (créé en 2007 / 18 membres / association)
_ Adele réseau Lyon (créé en 1997 / 32 membres / association)
_ Pinkpong réseau Toulouse (créé en 2009 / 18 membres / association)
_ Marseille expos (créé en 2007 / 24 membres / association)
_ Tram réseau Paris Île-de-France (créé en 1981 / 31 membres / association)
_ ACB Art contemporain en Bretagne (créé en 2002 / 44 membres / association)
_ 50° nord réseau d'art contemporain du Nord-Pas de Calais et de l'eurorégion Nord (créé en 1997, préf 1994 / 37 membres / association)
_ 5,25 en Limousin (créé en 2008, préf 1999 / 17 membres / association)

Réseaux coordonnés par une structure membre

_ TRANS RHEIN ART - réseau Art contemporain Alsace (créé en 2006 / 27 membres / coordonné par le FRAC)

_ Arts visuels en région Centre (créé en 2007 mais n'existe plus / 33 membres / coordonné par le Musée de l'objet)
_ Art contemporain en Midi-Pyrénées (32 membres / coordonné par les Abattoirs/FRAC)

Réseaux coordonnés par un subventionneur public

_ Réseau d'Échange Départemental pour l'Art Contemporain de Haute-Savoie (créé en 2007 / 13 membres / coordonné par l'ODAC (Office Départemental d'Action culturelle / Conseil Général 74)

Plateformes coordonnées par une ou plusieurs structures concernées

_ Art Flox Aquitaine (créé en 2009 / un portail et non un réseau 290 lieux / coordonné par la Galerie Tinbox)

Réseau informel indépendant mais associé à une ville

_ Strasbourg Art contemporain (créé en 2010 / 11 membres) associé avec la Ville de Strasbourg

2. LES PROFESSIONNELS CONCERNÉS

Ces réseaux représentent environ 2000 professionnels – salariés et bénévoles – travaillant dans le secteur de l'art contemporain en France et plus de 600 structures culturelles (plus de 300 véritablement mises en réseau) : galeries associatives et publiques, musées, associations d'artistes, écoles supérieures d'art, artothèques, centres d'art, Fonds régionaux d'art contemporain, biennales, fonds documentaires, éditeurs... mais aussi galeries privées commerciales. À titre comparatif, le secteur représenté dans le cadre du Cipac (réseaux nationaux de types de structures et de professions) concerne 550 structures et 1600 professionnels – sachant qu'il y a un croisement avec notre panel.

D'un point de vue géographique, nous pouvons remarquer deux grandes lignes verticales caractérisées par l'absence de réseaux :

_ **LIGNE OUEST :** Haute-Normandie, Basse-Normandie, Pays de la Loire, Poitou-Charentes
_ **LIGNE EST :** Picardie, Champagne-Ardenne, Loraine, Bourgogne, Auvergne, Languedoc-Roussillon, Corse

À l'opposé, les régions Midi-Pyrénées, Alsace, PACA et Rhône-Alpes possèdent plusieurs réseaux. Les réseaux d'agglomération sont situés au sud et à l'est. Enfin, dans le quart nord-ouest de la France, la région Bretagne figure comme une exception avec son réseau régional, même si a vu récemment le jour Plast- Grand Ouest, un portail initié par un particulier. Notons enfin qu'un projet naît en Languedoc-Roussillon et que le réseau en région Centre vient de disparaître.

Un réseau se forme autour d'une quinzaine de structures puis atteint un chiffre stable de 30-45 membres et tend à être représentatif de la scène artistique de son territoire dans sa diversité. Toutefois, chaque réseau a son histoire propre et se dessine un profil reflétant son contexte.

3. STATUTS JURIDIQUES / MODES DE GESTION

RESSEMBLANCES DE FAMILLES

Comme nous l'avons indiqué en introduction, certains « réseaux » n'en sont pas à proprement parler, mais fonctionnent plutôt comme des plateformes informelles, voire de simples portails web, ou sont des axes d'action d'institutions sans association réelle ou contractuelle des acteurs entre eux. Où la mise en réseau véritable commence-t-elle ? Dans quelle mesure le caractère « formel » d'un rapprochement de structures peut-il s'avérer essentiel ? Le simple dénominateur commun d'être des portails peut-il suffire à faire valoir une parole commune ?

INCIDENCES STATUTAIRES

La première distinction que l'on peut identifier concerne le statut juridique : si la plupart des réseaux sont des associations autonomes, certains sont coordonnés par l'un des « membres » institutionnels (un FRAC, une agence culturelle, un musée) ou associatifs (le seul cas est ArtFlox Aquitaine) ; l'un n'est qu'un regroupement informel (Strasbourg) et un autre est même coordonné par une collectivité territoriale départementale, le réseau venant structurer les conventionnements pluriannuels que le département de Haute-Savoie signe avec les structures afin de donner une cohérence à sa politique, de qualifier les acteurs « entrants » et de s'appuyer d'une manière générale sur le *pool* des structures existantes et déjà subventionnées.

C'est d'ailleurs sur ce dernier modèle que le réseau 50° nord a été préfiguré. En 1994, le département du Nord prit l'initiative de réunir les petites associations qu'il soutenait afin de les encourager à créer un réseau autonome pour inciter aux mutualisations, mais aussi pour clarifier sa propre politique de subventionnement. Toutefois, le choix a été fait d'emblée de créer une association indépendante, le réseau a donc pu ensuite évoluer naturellement en devenant représentatif du secteur non-lucratif (incluant progressivement des institutions) et en dépassant les frontières géographiques du seul département. Pour TRANS RHEIN ART, l'idée est également venue des pouvoirs publics. Dans un souci de porter l'information auprès d'un public élargi, le Conseil Régional d'Alsace s'est associé en 2006 au Ministère de la Culture-DRAC Alsace pour susciter une dynamique de réseau entre les acteurs et en a confié la coordination à l'Agence culturelle d'Alsace / FRAC Alsace.

La même chose se déroule actuellement en Languedoc-Roussillon : le réseau est déjà en phase opérationnelle avec un premier agenda imprimé et la mise en ligne du site web en fin d'année. Pourtant, dans ce cas précis, le « réseau » est mis en place sans qu'aucune structure autre que le FRAC ne le porte et n'ait été amenée à discuter du projet. Le FRAC est simplement chargé par la Région et la DRAC de réaliser et de diffuser des outils de communication sans dynamique interne

→

→

de réseau. **Remarquons que certains FRAC agissent déjà de la sorte sans pour autant parler de « réseaux » : en Basse-Normandie et Haute-Normandie par exemple, les FRAC communiquent à travers leurs sites web voire avec des outils papier (brochure RN13 pour le FRAC Basse-Normandie) sur l'ensemble des structures de leur scène régionale.**

Il serait d'ailleurs intéressant de regarder de plus près les missions des FRAC pour étudier cette question et de se pencher sur le cas du Limousin par exemple dont le réseau a été initié par le FRAC mais qui est par la suite devenu une association indépendante (2008). Ces initiatives des collectivités territoriales – départements et régions – mais aussi des DRAC et des FRAC montrent que la mise en réseau peut avoir son utilité pour la conduction des politiques et la structuration d'une approche territoriale des scènes artistiques. Il faudrait réexposer les missions des FRAC afin de repérer les redondances avec celles des réseaux indépendants, et de réfléchir à la pertinence d'une participation de l'ensemble des acteurs à ces réseaux par rapport à une pure action de diffusion qui peut être le fait d'une plate-forme, d'un FRAC voire de particuliers philanthropes. Chaque territoire a-t-il besoin de plusieurs organes structurants ?

Que l'initiative vienne des subventionneurs publics ou des structures elles-mêmes, la plupart des réseaux font le choix d'une association indépendante, pour construire un outillage au service des adhérents mais également dirigé par ces mêmes adhérents – à la fois décideurs et bénéficiaires. Toutefois, cette variété des statuts juridiques et modes de gestion doit nous interroger sur les avantages et inconvénients qui caractérisent ces types de fonctionnement : un rapprochement informel, une association indépendante, l'action d'un FRAC, l'action d'une association, l'action d'une collectivité publique qui octroie des subventions…

Il semble de prime abord qu'une association indépendante permet sur le principe une fédération proprement démocratique donc proche du terrain, et une totale égalité et liberté des structures dans le choix des orientations à donner au réseau, indépendamment des schémas propres aux institutions et des lignes politiques – même si ces réseaux indépendants, étant eux-mêmes subventionnés, doivent bien évidemment aussi respecter des lignes politiques. D'ailleurs, les réseaux qui sont indépendants sont souvent portés par les plus petites structures, à savoir celles qui en ont le plus besoin – une tendance naturelle qui se trouve *ipso facto* contrariée quand on opte pour une gouvernance institutionnelle. D'un autre côté, la gestion par une institution ou une collectivité publique a l'avantage de donner d'emblée un minimum de moyens opérationnels au réseau en termes de ressources humaines ou de services administratifs, ce que doivent créer de zéro les réseaux associatifs – sans parler de l'espoir d'atteindre un jour un subventionnement avec convention pluriannuelle, condition d'une véritable stabilité, d'un développement cohérent des actions et d'une projection vers l'avenir. De plus, si ces réseaux associatifs indépendants ne parviennent pas à créer un emploi de salarié, tout devient très compliqué pour asseoir des objectifs clairs et des activités pérennes. Une gouvernance institutionnelle offre aussi tous les avantages d'une reconnaissance immédiate par d'autres champs d'activités et des partenaires potentiels de poids. On peut imaginer qu'il était plus facile pour l'Agence culturelle d'Alsace de demander au Comité Régional du Tourisme de financer une brochure spécifique à l'art contemporain que cela ne l'est pour des réseaux associatifs qui sont souvent moins connus et imposants que leurs propres structures membres.

Toutefois, l'entrée rapide dans l'opérationnel avec des moyens plus grands doit-elle supplanter une fédération plus naturelle d'acteurs ayant vraiment envie de travailler ensemble de manière solidaire ? Les petites structures et institutions possèdent-elles vraiment des intentions et objectifs différents pour les réseaux ? Comment les réseaux gouvernés par des institutions de type FRAC peuvent-ils remplir les mêmes objectifs que les réseaux indépendants alors que ceux-ci ont une tendance naturelle à être dirigés par les plus petites structures et donc que les plus grosses institutions s'en désengagent ?

4. TERRITOIRES ET DÉCOUPAGES GÉOGRAPHIQUES

TERRITOIRES EN POUPÉES RUSSES

D'un point de vue géographique, on pourra se poser la question du choix de l'échelle – eurorégion, région, département, agglomération – d'autant plus que certains réseaux s'emboîtent les uns dans les autres ! Par exemple, certains membres de Pinkpong font également partie du réseau Midi-Pyrénées et les deux réseaux s'associent ponctuellement pour promouvoir leurs événements ; des structures se rapprochent à Strasbourg, territoire géographique du réseau TRANS RHEIN ART, et deux micro-réseaux existent (ou existaient ?) sur le territoire de Tram : le Réseau d'art contemporain Paris-Est et le réseau NORD. Des liens existent aussi entre Marseille Expos et Botox[s] qui se sont mutuellement invités dans leurs événements collectifs, créant une synergie « régionale » à partir de deux bases locales. Quant au grand ouest, un portail existe en plus du réseau régional ACB : Plast réseau art contemporain grand ouest, géré par un particulier, Jacques Sauvageot, ancien directeur de l'Esba de Rennes.

Ces réseaux emboîtés reflètent la densité de leurs territoires en une carte culturelle et mettent en évidence d'une manière générale que si l'échelon régional/eurorégional est souvent pertinent en termes de visibilité et

cohérent avec les territoires naturels des scènes artistiques, la mise en réseau réelle, humaine, concrète, pragmatique et propice aux partenariats de travail exige souvent des territoires plus restreints. Si les structures ont besoin de mieux se connaître, de mutualiser leurs moyens, de travailler ensemble, ce sont les microterritoires de proximité qui vont d'abord devoir être activés, sous peine de rendre le réseau régional trop abstrait et distendu. Ce procès de va-et-vient est probablement essentiel dans la caractérisation des réseaux qui nous concernent ici. Le réseau TRANS RHEIN ART a en effet observé ce besoin à l'échelle de Strasbourg où des structures se sont associées entre elles de manière informelle (et avec la Ville de Strasbourg) au sein d'un nouveau réseau (Strasbourg Art Contemporain) pour éditer un calendrier et organiser des événements. Mais, cette initiative locale s'étend à des structures non-membres de TRANS RHEIN ART (dont des galeries commerciales) et est née de manière indépendante, ce qui ne peut que complexifier un ancrage cohérent au sein du réseau régional…

50° nord quant à lui voit de plus en plus l'utilité de ces microterritoires et va mettre en place des groupes de travail locaux, incitant les membres à construire le réseau eux-mêmes avec leurs voisins proches. En revanche, il ne s'agit pas de créer des outils de communication sur ces plus petites échelles mais de travailler au niveau local sur la concrétisation des autres activités (événements, mutualisations, cohérence des programmations, projets communs…). Cependant, il existe aussi en Nord-Pas de Calais d'autres « plateformes » ou « portails » qui croisent le maillage du réseau 50° nord sans le recouvrir, avec des outils de communication spécifiques : l'Association des conservateurs des musées du Nord-Pas de Calais et le réseau Lille Map regroupant les grosses institutions de la métropole lilloise. Comme c'est le cas en Alsace, ces croisements ne sont pas des recoupements exhaustifs. Tous ces réseaux locaux gagneraient peut-être à n'être que des rapprochements informels faisant vivre un réseau plus large, sous peine de complexifier la lisibilité du maillage, ce qui va à l'opposé de la raison d'être des réseaux – mais comment mettre une telle cohérence en place étant donné des objectifs souvent très différents.

ÉLARGISSEMENTS TRANSFRONTALIERS

Concernant l'aspect transfrontalier, les réseaux qui *de facto* se situent à proximité d'une frontière, ont tous des perspectives plus ou moins formelles d'établir des liens avec des réseaux territoriaux étrangers ou d'englober des structures étrangères : Pinkpong avec la Catalogne et l'Aragon, Botox[s] avec Monaco et l'Italie, le Réseau d'Échange Départemental pour l'Art Contemporain de Haute-Savoie avec Genève et le Piémont et TRANS RHEIN ART avec l'Allemagne et la Suisse. 50° nord possède quant à lui déjà 1 membre dans le sud de l'Angleterre (Kent) et 9 en Belgique (Bruxelles-Wallonie), autrement dit 27% de ces membres sont étrangers. Il est le seul réseau qui possède des membres étrangers.

L'optique transfrontalière peut en effet se concevoir pour les réseaux soit en acceptant des membres étrangers soit en s'associant à des réseaux déjà constitués dans les pays voisins. La première option favorise le sentiment d'appartenance et la coordination d'une unique ligne d'activités ; la seconde facilite probablement le développement de financements plus diversifiés et plus adaptés, et un élargissement plus important – le sentiment d'appartenance et le fonctionnement participatif s'amoindrissant avec un grand réseau abstrait comprenant de nombreux membres. La question des financements est importante car, à partir d'un certain nombre de membres étrangers, les collectivités publiques françaises peuvent exiger que les autres États concernés, les collectivités locales de ces pays ou les institutions européennes subventionnent ces réseaux.

Or, étant *a priori* impossible pour une association française de demander des subventions à une collectivité publique étrangère, la seule issue réside dans les fonds européens. Les projets européens Interreg ou micro-Interreg exigeant des partenaires dans plusieurs pays, quels partenaires les réseaux peuvent-ils associer, sinon d'autres réseaux ou plateformes ? Si ceux-ci n'existent pas, la seule solution est de faire du réseau lui-même l'objet du projet Interreg : les partenaires associés seraient donc l'ensemble des membres, soit souvent une trentaine de structures… Est-ce tout simplement faisable ? Sans oublier l'ultime difficulté de la lourdeur administrative des projets européens qui implique une ressource humaine dédiée importante. Si l'emploi d'un salarié dédié rentre dans le budget Interreg et n'empiète pas sur les budgets de projets, on peut tout de même se demander si une telle démarche ne reviendrait pas, pour un réseau, à se transformer en usine à gaz jetant l'argent par les fenêtres, une grosse partie du financement ne servant qu'à accomplir les tâches administratives exigées par Interreg… **Il semble que l'association à des réseaux étrangers soit la solution la plus simple, même si elle n'est pas toujours possible si ces structurations n'existent pas.**

Une troisième option est de trouver des partenaires qui, sur des axes d'actions particuliers et non sur le fonctionnement global du réseau – mettent eux-mêmes en place un dispositif transfrontalier, abondant indirectement le financement des réseaux avec des sources étrangères. Le réseau TRANS RHEIN ART développe par exemple depuis 2008 un partenariat avec les opérateurs du tourisme d'Alsace : dans ce contexte est tenté actuellement un maillage transfrontalier entre structures touristiques et culturelles françaises, suisses et allemandes avec pour objectif l'identification du Rhin Supérieur comme destination de tourisme culturel orienté sur l'art contemporain.

Une quatrième option, la plus simple et la moins lourde, est d'accepter des membres étrangers en leur demandant une cotisation plus élevée – les collectivités



→

publiques étrangères finançant alors le réseau de manière indirecte par ce biais.

5. LES RAISONS DE SE RAPPROCHER

SE METTRE ENSEMBLE POUR PROMOUVOIR NOS DIFFÉRENCES

Les réseaux territoriaux de structures de diffusion et de production en art contemporain sont des entités qui permettent de développer des projets dans une perspective transversale et territoriale en s'appuyant sur la diversité des opérateurs et en mettant en valeur la complémentarité de ceux-ci. La mutualisation des moyens, la mise en valeur collective du secteur sur un territoire, la promotion de la diversité des structures sont les objectifs de base de ces regroupements. Une meilleure visibilité est souvent le premier motif d'adhésion. Il s'agit non seulement de créer des dynamiques et des économies d'échelle pour développer les publics et une reconnaissance tant au niveau local que national (voire international) mais aussi de rendre plus lisible la diversité des structures, la richesse induite par la différence : ce qu'on attend donc d'abord d'un réseau, c'est de réaliser une communication collective vers le grand public de proximité, les pouvoirs publics, mais aussi vers le monde de l'art.

SOLIDARITÉ ET PÉRÉQUATION

Il semble que la mise en réseau soit une nécessité pour (sur)vivre, et en particulier pour donner tout leur sens aux actions que les très petites structures valorisent difficilement seules – les réseaux expriment ainsi une volonté *d'action solidaire et de péréquation* : les grosses structures servant à valoriser les plus petites, chacun reconnaissant l'intérêt de l'autre en qualité de maillon essentiel du monde de l'art, la richesse dans la différence n'étant plus seulement un simple discours visant à une meilleure lisibilité extérieure, mais également un principe moteur révélant une philosophie et un engagement professionnel fort.

Cependant, au-delà des petites structures, le secteur entier manque de moyens et même les grandes institutions ont besoin de visibilité supplémentaire et d'outils renforçant la lisibilité des programmations et appuyant le développement de leurs publics ; même dans leur cas rejoindre un réseau est loin de ressembler à un acte philanthropique. Les arts plastiques sont, faut-il le rappeler, le parent pauvre du secteur culturel et l'art contemporain est fréquenté par un public encore relativement restreint. On comprend donc aisément que la communication – l'événementiel aussi, rendu possible par le fait d'être ensemble – constitue le premier motif de fédération et d'adhésion avec en arrière plan tout de même un positionnement culturel et politique commun, même *a minima*.

RECOMPOSITIONS TERRITORIALES ET INTER-TERRITORIALITÉ

Ensuite, les réseaux, par leur existence, actent de l'importance des territoires ; ils contribuent à ancrer les arts visuels dans une logique d'irrigation géographique et à concevoir des outils de valorisation. La mise en réseau a pour but de rendre visible un maillage territorial existant mais parfois aussi de tout simplement créer des occasions pour qu'une véritable dynamique de territoire s'enclenche. Elle peut simplement ne faire que représenter l'existant mais également participer activement aux processus territoriaux eux-mêmes. C'est à l'aune de ces deux mouvements que le fonctionnement des réseaux doit être évalué. La mouvance actuelle des « projets de territoires » dans le secteur culturel, grandement encouragés par les collectivités territoriales et les pouvoirs publics en général, et les nombreuses dynamiques à l'œuvre dans les zones rurales ou sensibles[1] sont des éléments que les réseaux doivent traduire, motiver, mettre en évidence d'une manière ou d'une autre. Les réseaux ne peuvent être étrangers à cette évolution. Le « territorial » est aussi un enjeu pour l'identification des pôles d'attractivité et de valorisation dans une Europe qui s'agrandit et un monde qui se polarise sur un échelon local/global avec des zones de chalandise et de vie que l'on identifie dorénavant aux régions et eurorégions, impliquant des réseaux eux-mêmes polarisés sur un échelon agglomération/eurorégion.

ÉCONOMIES D'ÉCHELLE ET VALEUR AJOUTÉE QUALITATIVE

Enfin, la mutualisation des moyens et la création d'une véritable valeur ajoutée des réseaux par rapport aux activités des lieux d'art contemporain pris isolément représentent tout leur enjeu : une réflexion doit être menée pour identifier les objets et les méthodes les plus pertinentes permettant les meilleures économies d'échelle, afin de défendre au mieux la légitimité de ces réseaux. Cette réflexion doit aussi se positionner par rapport aux innovations sociétales réalisées dans le cadre de l'économie sociale et solidaire qui réfléchit aux dynamiques porteuses d'intérêt général permettant l'émergence d'écosystèmes originaux autour de modes de gouvernance partagée et qui interroge la démocratie locale et participative. Enfin, la légitimité des réseaux s'appuie sur la défense du pluralisme. La structuration et la géographie de ces réseaux sont le reflet d'une économie plurielle, comme exprimé par l'UFISC.[2]

6. OBJECTIFS AVANCÉS ET AMBITIONS

PREMIER OBJECTIF : LE DÉNOMINATEUR COMMUN

L'objectif faisant l'unanimité de tous les réseaux recensés est la promotion des structures membres, le rayonnement du territoire et la lisibilité du maillage des lieux d'art contemporain dans leur diversité, autrement dit la communication.

OBJECTIFS PRIORITAIRES
Juste derrière la communication, viennent :
_ La fédération d'un secteur professionnel : la mise en réseau elle-même comme un objectif
_ L'échange de ressources, de compétences et de connaissances
_ La mutualisation des moyens
_ La circulation, la mutualisation et la sensibilisation des publics

OBJECTIFS SECONDAIRES
D'une manière plus accessoire ou ne faisant pas l'unanimité des réseaux, figurent :
_ L'action collective de lobbying, le militantisme
_ La solidarité entre les structures de différentes envergures
_ Le renforcement des connexions entre les institutions et les associations, entre les écoles supérieures d'art et les lieux de diffusion/production
_ L'incitation aux partenariats entre les lieux, aux actions concertées et communes
_ La structuration et l'organisation du secteur dans son entier sur le territoire
_ La professionnalisation du secteur sur le territoire
_ Le développement de partenariats avec d'autres champs d'activité (tourisme…)

OBJECTIFS PARTICULIERS
Un seul réseau, Art contemporain en région Centre, semble être tourné particulièrement vers l'une de ses structures membres, le Musée de l'objet qui le coordonne : les objectifs de ce réseau sont notamment de diffuser la collection du musée et de fédérer les différentes structures autour du projet du musée. Toutefois, ce réseau vient de disparaître, peut-être en raison de ce positionnement particulier. Il serait intéressant d'en connaître l'histoire.

FOCUS SUR LE LOBBYING
Remarquons que le lobbying, la solidarité et la mise en place d'un travail fédéré réel ne sont pas des objectifs faisant l'unanimité du tout. Étant donnée l'envergure de ces réseaux et par conséquent le nombre et l'hétérogénéité des structures adhérentes, il n'est pas forcément naturel qu'ils soient en plus considérés comme des fédérations porteuses d'une parole commune et militante, défendant l'intérêt du secteur auprès des pouvoirs publics par exemple. Cet activisme est plus aisé lorsqu'un métier particulier ou un unique type de structure est en jeu (centre d'art, école d'art, FRAC, musée…). Le besoin d'une « valeur ajoutée qualitative » et d'un sentiment d'appartenance censés présider à la création de certains réseaux peut difficilement conduire à des liens suffisamment serrés susceptibles de produire une action militante.

7. FOCUS SUR L'OBJECTIF DE MUTUALISATION

UN BESOIN POUR UNE MULTIPLICITÉ D'OPÉRATEURS
Les ressources souvent limitées des structures et le contexte actuel de désengagement de l'État et de mise en difficulté des collectivités territoriales nous conduisent nécessairement à poser la question de la mutualisation des moyens par la mise en réseau ; celle-ci devenant le pendant du processus d'atomisation mis en évidence par les études d'Opale[3], à savoir le processus de multiplication des porteurs de projets et un volume de travail qui augmente moins vite que le nombre de professionnels (création continuelle d'opérateurs culturels et depuis 2009 d'auto-entrepreneurs également). Comment les réseaux peuvent-ils procurer de véritables économies d'échelle ?

Plusieurs réseaux répertorient les moyens, compétences et spécificités de leurs structures membres : quel est l'objectif concret et opérationnel de cette démarche d'état des lieux à la charge des réseaux ? Que peut-on mutualiser ? Comment la mutualisation des ressources peut-elle concrètement s'effectuer ? Comment inciter à la mutualisation en désamorçant un réflexe de mise en retrait par la crainte de « disparaître dans le groupe » ? Il serait intéressant de se pencher par exemple sur les initiatives récentes de groupements d'employeurs dans le secteur culturel (spectacle vivant, musique, transdisciplinaire…)[4] afin d'étudier un exemple précis de mutualisation mais aussi de bien cerner les effets pervers de la multiplication de différents réseaux se superposant puisqu'elle neutralise *in fine* les objectifs qui les a fait naître et renforce l'atomisation au lieu d'y remédier.

RÉUSSIR À ACTIVER DES ÉCONOMIES D'ÉCHELLE ET DE LA VALEUR AJOUTÉE
La mutualisation n'est pas nécessairement une manière de faire des économies sonnantes et trébuchantes – même si c'est aussi bien évidemment un but recherché – mais embrasse d'abord la connaissance mutuelle, la solidarité, la réciprocité, la péréquation, la transversalité, le partage, une vue commune sur un moyen ou long terme, le sentiment de groupe, la confiance pour parler des difficultés et réfléchir à des solutions collectives… La valeur ajoutée qualitative que l'on doit trouver dans l'engagement au sein d'un réseau est semble-t-il ce qui permet de construire des économies d'échelle sur le long terme et de vraies économies financières aussi, entendues au sens de « faire plus et mieux avec autant » (les réseaux n'ayant pas d'activité artistique proprement dite, il ne s'agit pas de se servir des réseaux pour diminuer les moyens octroyés aux structures membres mais de donner plus de poids et d'envergure aux activités de celles-ci *via* des actions collectives[5]). Ceci est bien évidemment ce qui préside à la création des réseaux qui s'entendent dès le départ comme autre chose que des portails de communication. Mais est-ce tout simplement faisable et réaliste ? Une déperdition d'énergie inutile ?



→

MUTUALISATIONS ENVISAGÉES

Les perspectives de mutualisation sont multiples en fonction des besoins et des opportunités (selon les équipements présents sur le territoire, le réseau se positionne ou non sur tel et tel champ). On peut dire que les réseaux recensés n'en sont qu'aux prémices, amorçant et testant certains processus – sauf dans le cas de la communication où la mutualisation est d'emblée payante et évidente. Et ce n'est pas parce qu'une action est réalisée par un réseau qu'il s'agit *ipso facto* d'une mutualisation.

- Mutualisation des compétences : échange de savoirs et savoir-faire, centralisation de ressources (en ce qui concerne la médiation par exemple pour le réseau ACB dans le cadre du Pôle de Ressources « Art Contemporain » pour l'Éducation Artistique et Culturelle), répartition de tâches (ressources juridiques, ressources sur les artistes, formation professionnelle...), partage de stagiaires et de salariés...
- Mutualisation des moyens : partage de locaux, de matériel, de listings ; achats groupés de fournitures, d'encarts publicitaires, de bus de presse ou de bus pour les publics...

Le Réseau d'Échange Départemental pour l'Art Contemporain de Haute-Savoie développe une mutualisation de compétences au travers de missions transversales prises en charge par certains membres et réfléchit à la mise en place d'un emploi de médiateur partagé par plusieurs structures. **Il mentionne d'ailleurs dans ses critères d'adhésion de prendre en charge si possible certaines missions transversales pour l'ensemble du département**, en relation avec son expertise particulière dans un domaine ou avec sa situation géographique. Pinkpong semble avoir également réparti la gestion des différentes missions du réseau entre ses membres.

Remarquons également le fonctionnement du réseau Botox[s] en matière de communication : c'est une structure membre (De l'Art) qui met en œuvre une partie de l'action collective à ce sujet et c'était son positionnement avant même que le réseau soit créé (membre fondateur du réseau et actuelle présidence). Le guide qu'elle édite permet au réseau Botox[s] d'avoir un relai sur support papier. Toutefois, il ne s'agit pas d'une communication spécifique à Botox[s] (des structures non membres sont répertoriées dans ce guide...).

Il faudrait ensuite préciser la manière dont ce genre d'engagement des structures à prendre en charge un axe d'action est mis en place et ce qui le distingue d'une prestation de service (une autre solution qui existe quand le réseau ne possède pas de salarié, ce qui est le cas d'ACB avec une prestation de 40mcube, membre du réseau, pour la réalisation de l'Agenda papier et la mise à jour du site). Dans ce dernier cas on peut bien imaginer que la prestation est rémunérée dans la mesure où les autres structures membres ne rendent pas de services analogues.

Ce qu'on peut entendre par mutualisation regroupe donc trois organisations distinctes :

- 1. Mutualisation des compétences et moyens que le réseau crée lui-même en tant que tel et redistribue ou en fait bénéficier ses membres : **l'action du collectif** (la question est : comment chacune des structure va-t-elle y contribuer pour que cela soit une mutualisation ?)
- 2. Mutualisation des compétences et moyens que possèdent les membres et s'échangent bénévolement sous forme de troc, chacun ayant un rôle spécifique – le réseau ne venant qu'organiser ce troc : **le troc organisé** (la question est : étant donné que toutes les structures membres ne vont pas trouver un rôle spécifique, quelle contribution vont-elles offrir à la place ?)
- 3. Mutualisation des compétences et moyens que le réseau « achète » à l'un de ses membres et organise pour en faire bénéficier les autres : **la prestation de service qui bénéficie à tous** (peu de différence avec 1, même si le fait de choisir ses prestataires parmi ses membres permet de faire tourner l'économie interne, de valoriser les compétences et de réaliser une action solidaire)

La question de l'investissement de chacun dans la mutualisation de type 1 est essentielle. Comme toute collectivité, les membres des réseaux sont soumis à une sorte de « contrat social ». Tous les membres y sont normalement soumis et possèdent des devoirs s'ils souhaitent bénéficier des droits et de tous les bénéfices qu'il y a à faire partie du tout. Or, comment ce contrat peut-il fonctionner ? Comment chaque structure peut-elle participer au bien commun et non pas seulement bénéficier de l'engagement de quelques unes ? Comment faire perdurer cet investissement de chaque structure en présence d'un salarié du réseau ? Comment animer un réseau sans salarié ?

Une chose est sûre : dans la mesure où ce sont des personnes morales qui sont associées, ce sont elles qui doivent participer aux différents processus de mutualisation et au fonctionnement général du réseau de manière bénévole, non les personnes physiques qui y travaillent...

C. L'ADHÉSION ET SES CRITÈRES

Si la plupart des réseaux sont nés de la nécessité et donc de l'initiative des petites associations de se fédérer, ils sont dans tous les cas confrontés au fil des années à la détermination plus précise du profil des structures ayant le droit d'adhérer, afin tout d'abord de maintenir la cohérence du projet, de limiter ses dimensions eu égard aux moyens à disposition et de sauvegarder le sentiment d'appartenance et/ou la compatibilité avec les fonds publics qui représentent l'essentiel de leurs financements.

1. UNE CHARTE D'ADHÉSION ET DE FONCTIONNEMENT

Lorsqu'elle n'est pas envisagée de manière immédiate lors du lancement du réseau, le besoin d'une charte d'adhésion se fait parfois sentir après quelques années de développement. Cette charte impulse non seulement des critères d'entrée mais aussi des lignes directrices dans la durée pour faire perdurer le fonctionnement participatif et la réciprocité. Toutefois, la plupart des réseaux se contentent pour l'instant de leurs éventuels statuts, d'une entente informelle pour l'établissement de ces critères et de l'appréciation subjective personnelle – au cas par cas – lors des instances collectives de décision. L'ajout d'une charte peut paraître contraignant et coercitif, contraire à une forme de générosité et de spontanéité que les adhérents peuvent rechercher en se rapprochant.

2. LES CRITÈRES D'ADHÉSION

LA PLACE DES GALERIES PRIVÉES COMMERCIALES

La plupart des réseaux sont composés de personnes morales à but non lucratif (publiques et associatives) et refusent les galeries commerciales. Ce refus est justifié soit par l'origine des financements et le caractère à but non lucratif du réseau lui-même, soit *de facto* par le fait que sur le territoire en question, les galeries commerciales existantes ne se situent pas sur un même positionnement artistique quant à la création contemporaine. Ce refus n'est donc pas forcément une position de principe. Mais certains réseaux les acceptent avec moins de réticences quand leur but principal, voire unique, est la mise en œuvre d'une communication collective.

POSITIONNEMENT DE LA STRUCTURE / MISE EN VALEUR DE SA VISIBILITÉ

Un autre facteur souvent pris en compte lors des demandes d'adhésion s'attache à l'activité des structures : celles qui ne font que diffuser (accueil d'expositions « clés en main » sans production, recherche, formation ni aide aux artistes quelle qu'elle soit) sont souvent refusées, mais pas toujours. De même, certains réseaux acceptent les événements (festivals, biennales…) ou exigent que les structures possèdent un site web ; certains demandent un lieu d'exposition pérenne : certains réseaux refusent donc les structures nomades mais acceptent les événements… Ces différents critères (lieu pérenne, site web, événementiel) vont souvent de pair avec l'acceptation des lieux de diffusion « clés en main », tendant à mettre au premier plan dans les conditions d'adhésion la facilité pour communiquer, et à faire de la communication le premier voire le seul objectif de la mise en réseau. Cela va aussi souvent de pair avec l'acceptation des galeries commerciales.

FACILITER LA COMMUNICATION OU LE SENTIMENT D'APPARTENANCE

Cette primeur de la communication est naturellement ce qui caractérise les simples portails. Les réseaux qui souhaitent en revanche que l'association soit d'abord un lieu d'échanges et de débats internes ne vont pas forcément exiger un site web, un lieu pérenne ou une politique événementielle mais vont invoquer des valeurs communes et une proximité de fonctionnement : un but non lucratif, un comportement professionnel dans l'établissement de conventions et de rémunérations pour les artistes, une activité plus riche que le simple accueil d'expositions… Dans cette optique, certains réseaux exigent que les nouveaux adhérents soient parrainés par des structures déjà membres.

Le réseau de Haute-Savoie (coordonné par une agence départementale) se situe dans un entre-deux assez innovant, exigeant des structures qu'elles diffusent et fassent de la sensibilisation des publics (deux grands axes de soutien des conseils généraux : donc admission possible des lieux d'exposition « clés en main ») mais en imposant tout de même un engagement à faire vivre le réseau à travers un partage des tâches et à valoriser les artistes du territoire. Ce réseau essaie de tenir compte des réalités du secteur, en acceptant par exemple à la fois les lieux d'exposition et des acteurs plus transversaux qui n'ont pas forcément de lieu. Il vise en effet aussi, au-delà donc des missions des départements, à structurer le secteur professionnel et à promouvoir la scène artistique – avec d'ailleurs le projet collectif de réaliser une plate-forme de documentation sur les artistes de Haute-Savoie.

D'autres critères sont invoqués pour filtrer les demandes et qualifier les structures sur leur professionnalisme ou leur appartenance au même « monde » / à celui qu'elles veulent construire ensemble. TRANS RHEIN ART par exemple avait, fût un temps, évoqué l'exigence de posséder au moins un salarié, mais ce critère n'a jamais été mis en application – trois structures de ce réseau ne fonctionnent d'ailleurs qu'avec des bénévoles. Lors de son assemblée générale ordinaire de 2011, le réseau 50° nord a lui aussi réfléchi à cette question en créant une charte explicitant les critères d'adhésion, les engagements des membres et une certaine philosophie. Concernant ce « professionnalisme » et le positionnement « art contemporain » parfois difficiles à expliciter avec des mots, tous les critères écrits du monde ne pourront remplacer le jugement subjectif de l'ensemble des membres au regard d'une structure particulière, après une rencontre, une présentation et un débat. Il semble en effet que dans tous les réseaux (sauf peut-être le réseau Haute-Savoie ? et est-ce vraiment le cas lorsque les réseaux sont pilotés par des institutions ?), c'est l'ensemble des membres (ou membres actifs ?) qui vote à la majorité l'entrée de nouveaux adhérents.



→

DES LIMITES AUX CRITÈRES

Ces critères explicites ne pouvant être que très larges sur le papier, 50° nord a donc décidé d'indiquer en préambule de sa charte la nécessité du fonctionnement collégial et solidaire du réseau et le professionnalisme des membres par rapport aux artistes, sans imposer comme un critère de toute façon invérifiable de rémunérer les artistes de telle ou telle manière et sans appliquer de critères considérés comme *ad hoc* par son assemblée générale tels que l'emploi de salariés. Certaines structures sont très dynamiques et importantes pour les artistes et fonctionnent, du moins au début, avec un budget nul. Le réseau n'a pas souhaité les pénaliser – au contraire (le réseau étant considéré aussi comme un moyen de soutenir et de dynamiser toutes les initiatives importantes pour la création) – mais a insisté sur la nécessité pour les structures de tendre, à partir du moment où elles possèdent des financements, à un fonctionnement juste vis-à-vis des artistes.

Au-delà de ses critères d'adhésion actuels et à l'heure où sa coordination passe à un temps plein, l'ordre du jour de TRANS RHEIN ART est aussi à la définition d'une charte qui va au-delà de la liste explicite de critères mais qui en présupposent : objectifs et enjeux du réseau, fonctionnement et actions, axes prioritaires de mutualisation et de professionnalisation, dynamique interne et réflexions partagées autour des différentes réalités professionnelles, inscription des particularismes locaux dans une dynamique commune, attentes et besoins, engagement des membres, développement transfrontalier… Le problème est de savoir comment faire respecter cette philosophie.

DIFFÉRENTES CATÉGORIES DE MEMBRES

Certains réseaux comme Tram ont fait le choix de jouer avec les critères en distinguant deux types de membres : les membres actifs qui doivent s'investir dans l'association et « appartenir à un même monde avec des valeurs communes » et les membres associés qui ne sont liés que par la communication. Tram exige d'ailleurs pour les membres actifs (et seulement pour eux) l'autonomie artistique et budgétaire des responsables de structures ou des chargés des arts plastiques (pour que les référents puissent s'investir librement dans les projets du réseau et se porter garants du positionnement de leur structure et de leur engagement) et qu'ils soient des « experts reconnus ». Remarquons aussi que Tram a créé un tarif de cotisation plus bas pour les membres associés.

Il serait intéressant que Tram expose précisément ce fonctionnement qui paraît paradoxal, car les réseaux, quels que soient leurs buts avoués, ont tendance – du moins c'est un risque constant – à devenir des sortes de prestataires de services pour les structures, d'agences de communication à bas prix, les membres souhaitant souvent ne bénéficier que des outils de communication sans les devoirs afférents ! À moins d'un investissement spontanément fort des membres actifs, on aurait tendance à penser que la création de deux sortes de membres conduira à ce que tous essaient de basculer dans la catégorie des membres associés, n'impliquant aucun devoir et de surcroît moins chère ! Ne faudrait-il pas faire l'inverse, faire payer plus cher les lieux qui ne souhaitent bénéficier que de la communication ?

3. LES CRITÈRES *A POSTERIORI*

Les critères que nous venons de mentionner agissent à l'entrée du réseau. Mais que se passe-t-il une fois cette étape passée ? Est-on membre « à vie » ?

Si certains réseaux mentionnent dans leurs critères l'investissement, la participation aux instances de décisions, aux groupes de travail et aux projets, comment cela est-il concrètement mis en œuvre ? Y a-t-il déjà eu des exclusions ? Créer une catégorie de « membres associés » n'empêche-t-il pas justement d'exclure des membres ? Comment rendre des critères *a posteriori* efficaces ? Certaines structures ont-elles trop de poids (forte visibilité, institutions en régie d'une collectivité qui octroie des subventions, lieu « incontournable » pour une raison quelconque…) pour que les réseaux puissent s'en passer ? Comment imposer des règles aux autres si certains sont protégés ? Comment conserver un fonctionnement généreux et ouvert en adoptant des mesures d'exclusion ?

4. LA COTISATION

L'adhésion suppose une cotisation annuelle (sauf dans le cas du Réseau Haute-Savoie ou l'adhésion est représentée par une convention avec le Conseil Général *via* l'ODAC), celle-ci étant calculée :

_ 1. soit en fonction de l'envergure générale de la structure (sans regarder les budgets mais avec un tarif pour les petites et moyennes associations et un tarif pour les grandes institutions), par exemple 50° nord
_ 2. soit au prorata des budgets précis délivrés au réseau, par exemple ACB
_ 3. soit en fonction de la catégorie de membre (actif ou associé, voire fondateur), ce qui n'exclut pas aussi des tarifs en fonction de l'envergure budgétaire, par exemple Tram

Les cotisations se situent entre 25 € et 866 €. Au-delà de l'éventuelle tarification en fonction de l'envergure de la structure, certains réseaux ont d'emblée fait le choix d'établir aussi une cotisation équitable en fonction des bénéfices perçus (actions mises en place par le réseau), d'autres ont opté pour une cotisation modique attractive.

Dans tous les cas, tout comme il est symboliquement primordial paraît-il de payer son psychanalyste (!), la cotisation est essentielle et il semble qu'elle devrait être suffisamment importante pour que la structure se sente investie dans le collectif – ou peut-être cela peut-il être un moyen de compenser son manque d'investissement en termes de temps, de ressources humaines ou de partage de moyens et de compétences. Est-ce que payer le prix fort va vraiment inciter la structure à investir du temps et des moyens ou cela va-t-il au contraire l'inciter à se contenter de cette contribution en numéraire ? Peut-on imaginer un dernier critère de calcul de la cotisation qui permettrait de compenser en numéraire le manque d'engagement au sein du réseau (temps, moyens, compétences…) ?

5. FOCUS SUR LES ÉCOLES SUPÉRIEURES D'ART

Dans la plupart des cas, les écoles supérieures d'art font partie de ces réseaux, soit à travers leurs galeries en tant que lieux de diffusion, soit en tant que lieux de formation, de soutien aux artistes et de recherche. Comment ces membres particuliers participent-ils à la vie du réseau ? Cela permet-il des rapprochements plus étroits et facilite-t-il les projets avec les autres structures ? La mise en réseau permet-elle d'améliorer la professionnalisation des étudiants et l'accompagnement des jeunes diplômés ou la création de pôles d'excellence sur le territoire ?

Depuis 2002, les écoles supérieures d'art sont engagées dans une réforme d'harmonisation européenne impliquant notamment un changement de statut juridique, voire une mise en réseau sous forme d'EPCC. Dans la mesure où les missions et organisations des écoles sont actuellement repensées, les liens avec l'ensemble du secteur sont remis à plat, en particulier avec les structures de diffusion et de production du territoire de chaque école : implication dans les modules de formation, conventionnements pour l'accueil de stagiaires, développement de la recherche, soutien aux diplômés et promotion de leurs travaux, mise en place de pôles d'excellence au niveau régional ou eurorégional… La plupart des réseaux territoriaux comprennent en leur sein les écoles supérieures d'art de leur territoire. Ainsi ces réseaux doivent-ils être concernés par cette situation nouvelle de l'enseignement artistique et en tenir compte dans la conception de leurs outillages. Les écoles en retour, qui peut-être jusqu'à présent ne se sont pas réellement senties investies dans les axes d'actions des réseaux, doivent probablement repenser cette situation au regard de leurs nouveaux objectifs.

D. ACTIONS MISES EN ŒUVRE PAR LES RÉSEAUX

1. UN PORTAIL SUR LE WEB : L'OUTIL ESSENTIEL PARTAGÉ PAR TOUS

Les activités mises en œuvre par les réseaux sont induites par les objectifs. D'abord, tous les réseaux possèdent un site web qui fonctionne comme un portail vers les structures membres et souvent aussi comme un agenda des programmations. Ce site peut ensuite être enrichi par des ressources professionnelles, voire des informations sur les artistes de la région, les structures de diffusion se faisant alors les « parrains » d'une certaine liste d'artistes.

2. ACTIONS FRÉQUENTES : COMMUNICATION ET ÉVÉNEMENTIEL

Tous les réseaux mettent en place des actions de communication et parfois des événements collectifs :
_ Agenda papier
_ Autres brochures : carte des lieux, plaquettes, flyers…
_ Dossiers de presse, communiqués communs et présence collective sur des réseaux sociaux
_ Événementiel :
 • manifestation consistant à réaliser une communication commune pour faire un coup de projecteur sur la programmation des membres
 • parcours accompagnés pour le grand public
 • vernissages croisés

Certains réseaux coordonnent réellement une programmation d'été ou créent des événements spécifiques autour d'un thème (jeunes artistes du territoire, braderie de l'art, dessin contemporain, thématique commune d'expositions…). Mais dans tous les cas, ce sont toujours les structures qui sélectionnent les artistes et montent les projets. Les réseaux ne font pas non plus de production – seul 50°nord, lors de son événement jeune création, octroie aux artistes exposant dans les petites structures, dans une logique de péréquation, un petit budget complémentaire.

3. ACTIONS SPÉCIFIQUES À CERTAINS RÉSEAUX

Certains réseaux vont au-delà et expérimentent des actions supplémentaires :
_ Conférences de sensibilisation
_ Journées professionnelles, formations et colloques
_ Centralisation de ressources dans un lieu physique
_ Mutualisation de ressources et réflexion autour de la médiation et des outils pédagogiques
_ Mutualisation de stagiaires ou de postes
_ Éditions : revue, actes de journées professionnelles ou



catalogues des événements collectifs du réseau, voire des guides professionnels pour les artistes (quand le réseau s'est aussi donné une large mission de structuration de l'ensemble du secteur sur son territoire)
_ Partenariat de communication avec des revues, médias ou organismes de tourisme
_ Présence sur des salons (foires d'art, salon du tourisme ou de loisirs, salons d'éditeurs...)
_ Parcours pour des publics spécifiques : scolaires, adultes en réinsertion, jeunes en structures sociales ou médico-sociales, entreprises, publics prescripteurs (enseignants, travailleurs sociaux, professionnels du tourisme...)

4. LA PLACE DES ARTISTES

Les questions de la structuration du secteur professionnel et de la promotion d'un territoire conduisent parfois les réseaux à se positionner par rapport aux artistes de leur région, en créant par exemple une banque de donnée avec des dossiers artistiques en ligne ou en choisissant de ne programmer que des artistes du territoire lors des événements spécifiques du réseau. C'est le cas de 50° nord qui présente sur son site web des books en ligne avec une forte majorité d'artistes émergeants qui ont participé aux événements du réseau. Le réseau de Haute-Savoie envisage aussi de créer un fonds documentaire sur sa scène artistique. Toutefois, dans 7 régions, des structures spécifiques existent déjà avec ce positionnement et sont parfois elles-mêmes membres du réseau de leur territoire : il s'agit des associations de type Documents d'artistes.

Comment les réseaux doivent-ils se positionner par rapport à des projets de fonds de dossiers d'artistes tels que Documents d'artistes et d'autres initiatives similaires qui naissent dans les régions ? Doivent-ils être partie prenante voire initier ces projets quand ceux-ci n'existent pas encore ? Est-ce la mission de ce type de réseaux ? Est-ce même cohérent ou même sain que les lieux de diffusion « parrainent » de la sorte une certaine liste d'artistes ? Au-delà des artistes confirmés présents dans les fonds existants, les réseaux peuvent-ils par exemple s'attacher aux artistes émergeants qui n'y sont pas présents, les lieux de diffusion se faisant les parrains de jeunes artistes ?

Il semble tout d'abord que ces questions ne se posent que pour les réseaux de province. En effet, la région parisienne – territoire de Tram – ne fonctionne pas comme une région et ne possède pas à proprement parler de scène « locale » francilienne. Les autres réseaux en revanche sont associés à un territoire qui est aussi celui d'une scène artistique autonome proprement dite.

Documents d'artistes est présent en PACA, Rhône-Alpes, Bretagne, Aquitaine et Piémont. Des associations apparentées sont présentes en Nord-Pas de Calais (Nord Artistes) et en Pays de la Loire (R-réseaux). Le réseau des Documents d'artistes réfléchit d'ailleurs à leurs relations aux réseaux de diffusion et à la manière dont ils peuvent ensemble valoriser les territoires, ce qu'il fait déjà avec certains FRAC – par exemple en PACA.

Le réseau de Haute-Savoie souhaite créer lui-même un fonds documentaire. Quel rôle les structures du réseau vont-elles jouer ? Un travail en concertation avec Documents d'artistes Rhône-Alpes est-il prévu ? Quant au Nord-Pas de Calais, peut-être faudrait-il que Nord Artistes et 50° nord clarifient leurs positionnements en se partageant respectivement les artistes confirmés et les tout jeunes artistes (même si 50° nord n'a pas prétention à créer un fonds documentaire avec une politique éditoriale mais plutôt une vitrine de books en ligne) ? Nord Artistes suit-il un protocole équivalent à celui de Documents d'artistes précisant par exemple qu'il ne recense que les artistes ayant eu au moins une exposition personnelle ?

Territoires de cohabitation des réseaux territoriaux et des fonds documentaires :
_ Dda PACA › présence de Marseille Expos et de Botox[s] / deux réseaux d'agglomération donc sans coïncidence de territoire / Dda travaille avec le FRAC
_ Dda Bretagne › présence d'ACB / coïncidence de territoire / Dda est membre d'ACB
_ Dda Aquitaine › présence d'Art Flox / coïncidence de territoire / Dda est répertorié sur le portail Art Flox
_ Dda Rhône-Alpes › présence d'Adele Lyon réseau d'agglomération et du Réseau d'Échange Départemental pour l'Art Contemporain de Haute-Savoie donc sans coïncidence de territoire / Dda est situé à Lyon mais ne fait pas partie d'Adele / le réseau de Haute-Savoie souhaite faire une base documentaire › en relation avec Dda ?
_ Dda Piémont › Botox[s] et le Réseau d'Échange Départemental pour l'Art Contemporain de Haute-Savoie ont des perspectives de coopérations avec ce territoire transfrontalier (avec des structures ou avec des réseaux italiens constitués ?)
_ Nord Artistes › présence de 50° nord / coïncidence de territoire / pas de partenariat (50° nord diffusant en ligne des books d'artistes, une clarification des rôles est nécessaire et des liens pourraient être envisagés)
_ Artistes LR qui n'existe plus › en Languedoc-Roussillon préfiguration d'un réseau régional coordonné par le FRAC › le FRAC mène une réflexion sur la poursuite de l'activité de documentation (donc perspective d'une identité FRAC = réseau = fonds documentaire)
_ R-réseau › pas de réseau en Pays de la Loire (sauf le portail Plast qui englobe tout le grand ouest)

E. ÉLÉMENTS BUDGÉTAIRES

1. BUDGET D'ACTIVITÉ / MASSE SALARIALE

Nous ne possédons pas encore suffisamment d'éléments pour établir un portrait financier des réseaux qui nous occupent. Nous pouvons toutefois en dire quelques mots et dresser non pas une moyenne mais un profil médian.

De nombreux réseaux ne possèdent pas de salariés et travaillent donc avec un budget global moindre, budget qui est également plus petit pour les activités proprement dites. Le budget maximal consacré aux activités dans un réseau sans salarié est de 46 000 € chez ACB, le budget minimal est de 0€ pour le réseau informel et naissant de Strasbourg. En moyenne, quand le réseau acquiert un positionnement stable, son budget d'activité oscille entre 15 000 et 30 000 €. Les réseaux employeurs présentent des budgets globaux qui s'échelonnent de 40 000 € à 80 000 €, voire 190 000 € pour Tram (deux salariés).

TRANS RHEIN ART fonctionne avec un peu moins de 50000€ de budget global et un budget d'activité faible. Pourtant, ce réseau paraît des plus dynamiques avec un large panel d'activités – *a priori* de même ordre que Tram par exemple ou 50° nord. On peut donc supposer que ce budget ne tient pas compte de la valorisation de toutes les prestations rendues possibles par le fait d'être géré par l'Agence culturelle d'Alsace, ni des prestations payées directement par les organismes de tourisme (brochure de communication). De même, le budget d'ACB est très important alors qu'il ne possède pas de salarié mais il inclut le paiement de la prestation de service (mise à jour du site web et coordination éditoriale de l'agenda papier), mission qui serait réalisée par le salarié s'il y en avait un. Enfin, l'échelle budgétaire est intimement liée non seulement aux types de projets mis en œuvre mais aussi à l'envergure géographique du réseau et au nombre de membres.

En masse salariale, les réseaux oscillent entre 0 et 2 salariés avec une forte majorité de salarié unique parfois à temps partiel, sur des postes de coordinateur ou de secrétaire général. Les éventuels postes supplémentaires se spécialisent d'abord dans la médiation / action culturelle (organisation de parcours pour les publics et d'événements).

2. LIMITATIONS CONSUBSTANTIELLES

Il semble par ailleurs que lorsque les axes d'actions sont bien développés, les éventuelles augmentations de budget ne peuvent plus servir à créer des actions supplémentaires mais viennent renforcer les activités existantes : élargissement de la diffusion, plus de temps pour nouer des partenariats (publics prescripteurs, tourisme, communication…), plus de parcours et plus de moyens pour atteindre le public… Les réseaux ne peuvent semble-t-il étendre à l'infini leurs projets sous peine de devenir des sortes d'agences extérieures et des prestataires de services n'ayant plus rien de collaboratif, ou des structures de diffusion/production à part entière parmi les autres. On imagine donc un seuil au-delà duquel le réseau basculerait dans le statut d'agence. Les profils de postes des responsables de réseaux sont d'ailleurs établis de manière significative de ce point de vue. Les salariés ne sont jamais directeurs mais coordinateurs, secrétaires généraux ou chargés de mission, pour ne pas annihiler cet aspect participatif et collégial. Le salarié est censé ne faire qu'animer un réseau et non diriger une structure.

3. LES FINANCEMENTS

La plupart des réseaux sont soutenus par la région, les départements et la DRAC. Les DRAC de certaines régions subventionnent fortement ces réseaux alors que ce soutien est quasi anecdotique dans d'autres. Parfois des villes ou agglomérations participent aussi au financement. Les ressources propres restent faibles, avec un mécénat rare ou ponctuel. D'ailleurs, 50° nord s'est vu refuser par l'État le rescrit fiscal permettant de faire bénéficier les mécènes des déductions d'impôt sous prétexte qu'il est une fédération de personnes morales… Enfin, si les cotisations représentent la part pérenne des ressources propres, s'y adjoignent aussi parfois la vente d'encarts publicitaires, la vente d'éditions, la location de matériel, des parcours payants pour les publics…

4. COÛT DU RÉSEAU ET ÉVALUATION DES MUTUALISATIONS

Le coût annuel du réseau par structure adhérente est de l'ordre de 600-800 € quand il n'y a pas de salarié et de 2 000€ quand il y a un salarié (sauf 6 000 € pour Tram avec 2 salariés). Autrement dit, il s'agit de la somme que chaque membre devrait donner au réseau pour être en situation d'autofinancement absolu.

Pour évaluer ne serait-ce que les bénéfices en termes de communication, voici une évaluation de prestations typiques offertes par un réseau à ses membres chaque année et sa valorisation en numéraire :

_ ½ ou 1 page dans l'agenda papier semestriel diffusé à 30 000 exemplaires : 900 € x 2 = 1 800 €
_ Annonce des événements dans une newsletter mensuelle diffusée à 15 000 contacts : 7 000 €
_ Présence sur le site web et dans l'agenda en ligne : 600 €
_ Relais sur les réseaux sociaux : 600 €

Cela représente 10 000 €, en nous basant sur des tarifs moyens de prestataires externes pour des offres similaires.

→

Notons donc qu'un coût de 2 000 € par membre revient à obtenir au moins 10 000 € de prestations. L'économie d'échelle en termes de communication est très significative. Le soutien des collectivités et des DRAC est essentiel : donner aux réseaux revient à augmenter virtuellement son budget alloué aux arts plastiques ; et la communication n'est qu'un exemple.

Au regard de ce simple calcul assez révélateur, il y a un questionnement à mener sur l'équité dans les montants de la cotisation, sur la manière de déterminer le tarif par rapport aux bénéfices reçus et aux autres façons pour les membres de s'investir dans le réseau (temps, moyens en nature…), au-delà de la seule considération de l'envergure budgétaire des structures. Les budgets des réseaux représentent un coût de 600 € - 2 000 € par structure. Comme nous l'indiquions plus haut, la cotisation doit refléter plusieurs éléments pour être juste : l'envergure budgétaire de la structure, le fait ou non de s'investir dans le réseau voire de prendre en charge certaines actions, et le coût qu'elle représente pour le réseau donc l'envergure des bénéfices reçus.

F. LISTE DES RÉSEAUX RECENSÉS

_ **Tram réseau Paris Île-de-France**
(créé en 1981 / 31 membres / association)
www.tram-idf.fr

_ **ACB Art contemporain en Bretagne**
(créé en 2002 / 44 membres / association)
www.artcontemporainbretagne.org

_ **50° nord réseau d'art contemporain du Nord-Pas de Calais et de l'eurorégion Nord**
(créé en 1997, préf 1994 / 37 membres / association)
www.50degresnord.net

_ **Arts visuels en région Centre** (créé en 2007 mais n'existe plus / 33 membres / coordonné par le Musée de l'objet)
www.museedelobjet.org/arts-visuels-en-region-centre.html

_ **Art Flox Aquitaine** (créé en 2009 / un portail et non un réseau / 290 lieux / coordonné par la Galerie Tinbox)
http://art-flox.com

_ **5,25 en Limousin**
(créé en 2008, préf 1999 / 17 membres / association)
www.cinqvingtcinq.org

_ **Art contemporain en Midi-Pyrénées** (créé en 1998 / 32 membres / coordonné par les Abattoirs/FRAC)
www.artcontemporain-mp.net

_ **TRANS RHEIN ART - réseau Art contemporain Alsace**
(créé en 2006 / 27 membres / coordonné par le FRAC)
www.artenalsace.org

_ **Réseau d'Échange Départemental pour l'Art Contemporain de Haute-Savoie** (créé en 2007 / 13 membres / coordonné par l'ODAC Office Départemental d'Action culturelle - Conseil Général 74)
www.culture74.fr/index.php?option=com_content&task=view&id=154&Itemid=63

_ **Botox[s] Nice Côte d'Azur**
(créé en 2007 / 18 membres / association)
http://botoxs.fr

_ **Adele réseau Lyon**
(créé en 1997 / 32 membres / association)
www.adele-lyon.fr

_ **Pinkpong réseau Toulouse**
(créé en 2009 / 18 membres / association)
www.pinkpong.fr

_ **Marseille expos**
(créé en 2007 / 24 membres / association)
www.marseilleexpos.com

_ **Strasbourg Art contemporain**
(créé en 2010 / 11 membres / informel)
associé avec la Ville de Strasbourg
www.art-strasbourg.eu

MAUD LE GARZIC VIEIRA CONTIM
Coordinatrice de 50° nord réseau d'art contemporain
du Nord-Pas de Calais et de l'eurorégion Nord
Juin 2011

_* Cette note est un document de travail. Elle se base sur la conception et l'envoi de questionnaires par 50° nord et TRANS RHEIN ART qui ont effectué la collecte et la synthèse des informations. Je remercie l'ensemble des réseaux concernés et en particulier Nathalie Le Berre, Julie Morgen, Sophie-Dorothée Kleiner et Olivier Grasser de TRANS RHEIN ART – réseau Art contemporain Alsace ; mais aussi, pour leurs remarques, Christelle Manfredi, ancienne Présidente de 50° nord et actuellement Chargée des arts plastiques à la Ville de Tourcoing, et Guillaume Mansart et Marceline Matheron de Documents d'artistes.

_1 Les anciens « non-lieux » de la culture étant devenus, dans un procès de gentrification régalienne ou subventionnée, les premiers « territoires de l'art » au regard du nombre de projets, de commandes et d'appels à résidences qui sont financés dans les quartiers « difficiles » et zones rurales.

_2 L'UFISC défend une vision de l'économie de l'art et de la culture (Cf. Manifeste pour une autre économie de l'art et de la culture) qui doit être intégrée dans les politiques publiques et affirme la nécessité d'une politique culturelle dont le fondement s'appuie sur la garantie de la diversité culturelle, de l'équité territoriale et de la considération des populations et qui se construit sur la prise en compte des pratiques artistiques dans leur diversité, le développement concerté et co-construit des politiques publiques et l'appui aux entreprises artistiques et culturelles d'intérêt général » (www.ufisc.org).

_3 Opale, novembre 2007 www.culture.gouv.fr/culture/politique-culturelle/populaire/pdf/opale-panorama2007.pdf – étude s'appuyant sur l'étude Matisse, 2005 ; et récemment Opale, 2010 sur les Groupements d'employeurs et associations artistiques et culturelles www.coreps-languedoc-roussillon.fr/m-points-de-vue/m-points-de-vue-emploi-et-metier/download/65/161/15.html

_4 On dénombrerait actuellement une cinquantaine de groupements d'employeurs (GE) dans le secteur culturel représentant aujourd'hui seulement quelques centaines de postes.

_5 L'étude d'Opale 2010 cite judicieusement les propos d'une vice-présidente de Région lors d'une rencontre sur la mutualisation à Avignon en 2007 : « [la mutualisation] est par essence profitable à tous… Elle ne devrait pas se réduire à un outil commode pour combler un déficit mais doit correspondre à une idée de la société ».

WHAT'S ON

/ *DESSINER - TRACER*
Exposer le dessin dans tous ses états
Exhibiting the Art of Drawing in all its Guises
PAR/BY ALEXANDRE HOLIN ET ÉMILIE OVAERE-CORTHAY

/ *WATCH THIS SPACE #6*
Biennale jeune création › Édition spéciale dessin
Young Artists' Biennial › Special Drawing Event
PAR/BY YANNICK COURBÈS ET MAUD LE GARZIC VIEIRA CONTIM

ALEXANDRE HOLIN ET ÉMILIE OVAERE-CORTHAY

DESSINER –

EXHIBITING THE ART OF DRAWING IN ALL ITS GUISES

"*One of the most unsettling properties of the art of drawing is the appearance of timelessness that attaches itself to certain of its products, regardless of period or place, provided one overlooks the nature and condition of the support.*"[1]

HUBERT DAMISCH

The Association of Museum Curators of the Nord–Pas de Calais has been organising collective projects ever since it was first set up in 1975 for the purpose of advertising the richness of the collections in its region's museums. Eighteen events can be chalked up to its credit so far, focused on promoting a synergy among regional collections by emphasising their complementary nature and diversity.

Our association has decided to highlight the area's drawing collections during one entire year starting from autumn of 2011, by inviting the public collections of the FRAC (Fonds régional d'art contemporain) and the museums in Picardy and Belgium to participate for the first time in our programme.

The medium of drawing allows one to interweave a considerable number of areas of reflection and practice spanning heritage artworks to contemporary art, and it is thus well suited to our policy of openness. Taking support from its timeless quality and diversity, our association wished to involve museums positioned outside the traditional field of the fine arts. Indeed, the graphic arts departments in our Euroregion own substantial collections of drawings related to our technical and industrial heritage: architectural and mechanical blueprints, fabric patterns, lace and porcelain designs. These are the graphic testimony of a history in which the applied arts played a decisive role. Twenty-two institutions agreed to mount thirty-seven exhibitions centred on their collections. Each is given a different form. Some are monographic, others thematic; still others focus on a given technique, either in connection with contemporary art or with a tradition. Some museums are mounting more than one exhibition. All of them have organised a rich program of encounters, lectures and cultural activities to accompany these presentations.

However, it was impossible to restrict *Dessiner–Tracer* to permanent museum collections, as this might have resulted in creating an artificial barrier between recognized heritage works and the vitality of contemporary art. Accordingly, a remarkable collaboration sprang up between the FRAC Picardie, the 50° Nord Network, Le Fresnoy–Studio national des arts contemporains and the regional art schools, with the result that the scope of the exhibitions was broadened to include forms and techniques used in drawing today.

_1 Foreword to *The Drawing Speaks. Théophile Bra: Works 1826-1855*, essays (in English and French) by J. de Caso, H. Damisch and A. Bigotte, exhib. cat., The Menil Collection, Houston, 1997; University Art Museum, Berkeley, 1997-1998; The University of Iowa Museum, 1999; Musée de la Chartreuse, Douai, 1999.

« L'une des propriétés les plus troublantes de l'art du dessin est l'apparence d'intemporalité qui s'attache à toute époque et en tous lieux à certaines de ses productions, si l'on fait abstraction de la nature et de l'état du support ».[1]

HUBERT DAMISCH

OCTOBRE 2011 → JUIN 2012

TRACER

EXPOSER LE DESSIN DANS TOUS SES ÉTATS

Depuis sa création en 1975, l'Association des Conservateurs de Musées du Nord-Pas de Calais mène des projets collectifs afin de faire connaître la richesse des collections des musées de la région. Elle a, à son actif, dix-huit manifestations qui ont pour objectif de favoriser la synergie entre les collections du territoire en valorisant leur complémentarité et leur diversité.

À partir de l'automne 2011 et durant toute une année, l'Association a choisi de mettre en lumière les collections de dessin en invitant pour la première fois les collections publiques – Fonds régional d'art contemporain (FRAC) et musées – de Picardie et de Belgique.

De la dimension patrimoniale à la création contemporaine, le dessin permet de croiser de nombreux champs de réflexion et de pratique, répondant ainsi à notre volonté d'ouverture. Portée par le caractère intemporel et la diversité du dessin, l'Association a souhaité associer des musées situés en dehors du champ traditionnel des beaux-arts. Les cabinets d'arts graphiques de l'eurorégion possèdent en effet d'importantes collections de dessin liées au patrimoine technique et industriel : plans d'architecture et de machine, motifs textiles, tracés de dentelle et de porcelaine sont les témoignages dessinés d'une histoire où les arts appliqués ont joué un rôle déterminant. Vingt-deux établissements se sont engagés à concevoir trente-sept expositions pensées autour des collections qui prennent chaque fois une forme différente, tantôt monographique, thématique, tantôt envisagée autour d'une technique en dialogue avec la création contemporaine ou historique. Certains musées organisent plusieurs expositions et tous les accompagnent d'une programmation dense de rencontres, conférences et activités culturelles.

Néanmoins, *Dessiner-Tracer* ne pouvait s'arrêter aux collections permanentes des musées, au risque de créer une frontière artificielle entre un patrimoine constitué et la création vivante. Une collaboration exceptionnelle s'est dès lors construite avec le Frac Picardie, le Réseau 50° nord[2], Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains et les écoles supérieures d'art qui élargissent le spectre des expositions en montrant la diversité des formes et des moyens employés par le dessin aujourd'hui.

Ponctuations

Dessiner-Tracer a pour objectif de valoriser les collections, et celle constituée par le FRAC Picardie, entièrement dédiée au dessin, devait être mise à l'honneur tout particulièrement. L'Association des conservateurs a proposé au Frac une collaboration originale répondant à l'une de ses missions premières qui est de diffuser sa collection, en écho de l'une de nos préoccupations majeures, celle de faire circuler les publics sur l'ensemble du territoire. *Ponctuations* prend donc la forme d'un parcours

_1 « Avant-propos », *Le dessin parle. Théophile Bra : œuvres 1826 - 1855*, The Menil Collection, Houston ; The University Art Museum, Berkeley ; The University of Iowa Museum of Art ; Musée de la Chartreuse, Douai, 1997-1999, p. 12

_2 50° nord réseau d'art contemporain du Nord-Pas de Calais et de l'eurorégion Nord (www.50degresnord.net) organise, parallèlement à *Dessiner-Tracer* la biennale jeune création *Watch This Space #6* du 7 octobre au 17 décembre 2011, exceptionnellement consacrée au dessin contemporain et présentant, à travers une quinzaine d'expositions des artistes émergents du Nord-Pas de Calais, d'Angleterre et de Belgique.

→

→

Ponctuations
Given *Dessiner-Tracer*'s goal of promoting our region's collections, the FRAC Picardie's collection, which is entirely devoted to drawing, obviously had to be given special prominence. The Association of Curators proposed an original collaboration with the FRAC in line with one of our primary tasks—disseminating our collection—as well as with one of our leading preoccupations: getting different sections of the public to circulate over our territory as a whole. *Ponctuations* thus takes the form of an itinerary consisting of fifteen 'presences' or exhibitions in thirteen different museum and FRAC Picardie venues in our Euroregion. All in all, 120 contemporary artists and 400 individual works will be grouped in diversified and in some cases totally novel ensembles, in an array of presentations ranging from traditional exhibitions to displays conceived along conversational lines.

Early in October 2011, the Musée Provincial Félicien Rops will inaugurate the *Ponctuations* program with a 'module' of works by Stéphane Lallemand, Didier Trenet and Jean-Luc Verna alongside its *Félicien Rops et Auguste Rodin* show. Concurrently, the departmental Matisse Museum at Le Cateau-Cambrésis will enrich its exhibition of brush and ink drawings by Matisse with a presentation of works in ink by Pierre Alechinsky, Silvia Bächli, Oscar Munoz and Giuseppe Penone. A space will be set aside for them within the Matisse show. The sparseness of Matisse's drawings, the synthetic yet expansive nature of a graphic production partaking both of drawing and calligraphy, will resonate in the work of these four artists.

In January 2012, *Ponctuations* will carry on within the framework of the permanent collections at the Cité Internationale de la Dentelle et de la Mode in Calais. Displayed opposite, and in some cases next to, looms, samples of lace and *haute-couture* dresses, works by Marlène Dumas, Hubert Kiecol, Vera Molnar, Anne-Marie Schneider, José-Maria Sicilia and Craig Wood will engage in a stunning dialogue with the museum's collections on such topics as femininity, original motifs and repetitive patterns.

Two further *Ponctuations* will open in February 2012 at the Musée des Beaux-Arts in Cambrai and the Musée Départemental de l'Oise at Beauvais. In Cambrai, an exhibition of drawings by architects André and Henri de Baralle, which is scheduled to close in January 2012, will be succeeded by a *Ponctuations* show conceived as a contemporary extension of it. The latter will hinge on the way the artists Robert Morris, Matt Mullican, Dennis Oppenheim, Gabriel Orozco, Yvan Salomone, Gérard Titus-Carmel and David Tremlett play with codes of architectural drawing. In Beauvais, drawings on paper as well as installations and video projections by Pascal Convert, Marc Couturier, William Kentridge, Hans Op De Beck, Dennis Oppenheim, Angel Vergara Santiago, Maureen Selwood, Tabaïmo and Yan Pei Ming will illustrate the relationship between drawing, figuration and narration. The strategy of presentation of these works will be an essential part of their message.

As a counterpoint to the exhibition *Michel-Ange au Siècle de Carpeaux. Dessins de Géricualt à Rodin*, the space devoted to contemporary art at the Musée des Beaux-Arts in Valenciennes will present an ensemble of works by Jean-Michel Alberola, Pierre Buraglio and Jean Le Gac, dealing with the theme of the artist's relationship to the model.

As a prelude to its summer Jaume Plensa exhibition, the Musée du Dessin et de l'Estampe Originale at Gravelines will display several works in the FRAC Picardie collection starting in March 2012. These will centre on the issues of representing or creating a physical space. The artists will include Daniel Dezeuze, Helmut Federle, Roland Flexner, Robert Groborne, Gregory Masurovsky, Bernard Moninot, Jean Noël, Paul Pagk, Laurent Pariente and Vassiliki Tsekoura.

Under the subheading "*Dépaysement*," a *Ponctuations* event at the Musée de Picardie in Amiens will fit into the framework of a general reflection on the theme of landscapes. The work of Barbara Camille Tucholski will feature prominently in it. Between 1998 and 2000, this artist navigated up and down the Hortillonnages canals in Amiens, recording her personal evolution in this setting in a series of drawings that combine different views set forth on a single plane.

Installed in one of the eight "niches" at the LAAC in Dunkirk, video works by Pascal Convert, Edith Dekyndt, Christoph Girardet et Yazid Oulab have been selected to complete an 'itinerary' devoted to the artists Christian Jaccard, Bernard Pagès and Bernard Moninot.



Jean-Baptiste Carpeaux, *Étude d'après l'Esclave rebelle de Michel-Ange*, encre sur papier, Valenciennes, musée des Beaux-arts (c) RMN / Thierry Ollivier



Pierre Buraglio, *Dessin d'après... Vermeer, La jeune fille en bleu*, 1990, Encre de Chine et mine de plomb sur papier découpé, 25,4 x 19,9 cm. Don de l'artiste en 1991, Frac Picardie

composé de quinze présences ou expositions ; il investit treize lieux de l'eurorégion : musées et espaces du FRAC Picardie. Ce sont ainsi cent vingt artistes contemporains et 400 œuvres distinctes, qui composeront des ensembles variés et parfois inédits dans ces musées où différentes formes de présentation ont été définies, de l'exposition traditionnelle à des dispositifs pensés sur le mode de la conversation.

Début octobre 2011, le Musée provincial Félicien Rops inaugure la programmation de *Ponctuations* en accompagnant l'exposition *Félicien Rops et Auguste Rodin* par un module d'œuvres de Stéphane Lallemand, Didier Trenet et Jean-Luc Verna. Au même moment, le Musée départemental Matisse du Cateau-Cambrésis enrichit l'exposition des dessins au pinceau de Matisse par une présentation d'œuvres réalisées à l'encre par Pierre Alechinsky, Silvia Bächli, Oscar Munoz et Giuseppe Penone. Un espace leur est spécialement dédié au cœur du parcours. La grande économie de moyens des dessins de Matisse, le caractère à la fois synthétique et expansif de ses œuvres situées entre dessin et écriture se retrouvent chez les quatre artistes sélectionnés.

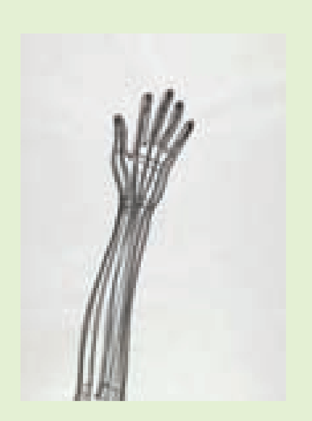
En janvier 2012, c'est directement au sein des collections permanentes de la Cité internationale de la dentelle et de la mode de Calais que *Ponctuations* prend place pour construire un parcours en filigrane. Présentées en face ou à côté des métiers à tisser, des morceaux de dentelles et des robes haute-couture, les œuvres de Marlène Dumas, Hubert Kiecol, Vera Molnar, Anne-Marie Schneider, José-Maria Sicilia et Craig Wood entament un dialogue surprenant avec les collections sur les thèmes de la féminité, du motif et de la répétition.

En février 2012, deux expositions *Ponctuations* ouvrent au Musée des Beaux-arts de Cambrai et au Musée départemental de l'Oise à Beauvais. À Cambrai, l'exposition de dessin des architectes André et Henri de Baralle se termine en janvier 2012. *Ponctuations* qui lui succède est pensé comme un prolongement contemporain à partir d'œuvres qui jouent avec les codes du dessin d'architecte de Robert Morris, Matt Mullican, Dennis Oppenheim, Gabriel Orozco, Yvan Salomone, Gérard Titus-Carmel et David Tremlett. À Beauvais, des dessins sur papier mais aussi des installations et des projections vidéo de Pascal Convert, Marc Couturier, William Kentridge, Hans Op De Beck, Dennis Oppenheim, Angel Vergara Santiago, Maureen Selwood, Tabaïmo et Yan Pei Ming illustrent la relation entre dessin, figuration et narration avec des œuvres où le dispositif de présentation constitue une donnée essentielle.

L'espace dédié à la création contemporaine du Musée des Beaux-arts de Valenciennes accueille en contrepoint de l'exposition *Michel-Ange au siècle de Carpeaux. Dessins de Géricault à Rodin*, un ensemble d'œuvres qui traite du rapport au modèle de Jean-Michel Alberola, Pierre Buraglio et Jean Le Gac.

À partir du mois de mars 2012, en guise de préfiguration à l'exposition qui met à l'honneur

→





Silvia Bächli, *Sans titre*, 2008, issu de l'ensemble *Numbers* (Nombres) 1998/2008 composé de six dessins indissociables présentés dans une vitrine, gouache noire sur papier vélin, 62 x 44 cm – œuvre acquise par le Frac Picardie en 2009.

Henri Matisse, *Tête penchée*, 1952, encre de Chine sur papier. 56.2 x 38 cm, Triton Foundation, Pays-Bas

The latter seek to minimise, erase or expunge all traces of their subjective intrusion by playing with chance, the vagaries of light, fire and sound or the happenstance of time.

In June 2012, the closing of the exhibition devoted to Flemish baroque drawing at the Musée de la Chartreuse in Douai, will coincide with the opening of the *Éclat du Monde* show. As a kind of echo to the political and religious crises that shaped artistic, political and religious controversies in the period of the Counter-Reformation and the breakup of the former Spanish Lowlands, works by Jean-Michel Alberola, Ruth Barabash, Frédéric Bruly Bouabré, Marlène Dumas, Gunther Förg, Yun-Fei Ji, Martin Kippenberger, Yaziz Oulab and Nancy Spero, among others, will explore the sometimes burning issues of the modern world.

The LaM museum at Villeneuve d'Asq will bring the *Ponctuations* program to a close by fleshing out its "thema" exhibitions devoted to its collections of modern art, contemporary art and Art Brut with a selection of works from the FRAC.

Conceived in conjunction with a specific collection or temporary exhibition, each *Ponctuation* will thus propose a contemporary extension designed to mesh with a traditional ensemble. Although separated in space and time, the events related to *Ponctuations* will constitute integral yet interdependent facets of a widely scattered exhibition that will invite the viewer to visit different sites in our Euroregion.

Cursif

A dialogue with contemporary creation is also central to the magazine *Cursif*, published in conjunction with the *Dessiner–Tracer* programme. Conceived as an aid for giving thought to its projects, *Cursif* reflects their richness and fleshes out the circulation of ideas and desires enlivening our Euroregion's cultural territory.

With each issue the magazine opens its pages to an artist, inviting him or her to visit the museums of his or her choice and to record his or her personal reaction to the works on display in the form of a portfolio combining written texts and drawings. Bernard Moninot has agreed to participate in the initial issue, Frédérique Lucien in the second. These two artists were selected for their quasi systematic recourse to drawing and for the fact that both take their inspiration from the sciences in general—botany, entomology, astronomy—in keeping with the diversity of the venues participating in the *Dessiner-Tracer* programme.

Dedicated to increasing public awareness of the heritage collections in our region, the Association of the Museum Curators of the Nord–Pas de Calais has taken the opportunity presented by *Dessiner–Tracer* to rethink the place of contemporary art in its network of projects. Viewing present-day creation as a great deal more than a mere complement to our usual activities, we were determined to have it be fully present in *Dessiner–Tracer*. Convinced that the recognition of living art depends in large part on its presentation in museums, we hope to forge durable links between our region's museums, its contemporary art structures and, above all, its artists. ■

Jaume Plensa durant l'été, le Musée du dessin et de l'estampe originale de Gravelines accueille plusieurs œuvres du Frac Picardie qui abordent les questions de la représentation ou de la création d'un espace physique avec des œuvres de Daniel Dezeuze, Helmut Federle, Roland Flexner, Robert Groborne, Gregory Masurovsky, Bernanrd Moninot, Jean Noël, Paul Pagk, Laurent Pariente et Vassiliki Tsekoura.

Prenant comme sous-titre « Dépaysement », *Ponctuations* au Musée de Picardie à Amiens s'insère dans une réflexion sur le paysage en privilégiant le travail de Barbara Camilla Tucholski. Entre 1998 et 2000, l'artiste a navigué sur les canaux des Hortillonnages à Amiens, transcrivant son évolution au sein du site par des dessins qui saisissent en un seul plan, différentes vues de l'espace.

Installées dans l'une des huit « alvéoles » du LAAC à Dunkerque, les œuvres vidéo de Pascal Convert, Édith Dekyndt, Christoph Girardet et Yazid Oulab ont été choisies pour compléter un parcours consacré à Christian Jaccard, Bernard Pagès et Bernard Moninot – artistes qui cherchent à minimiser, effacer ou chasser toute trace d'intervention subjective sur l'œuvre en jouant avec le hasard, les caprices de la lumière, les errances du feu et du son ou les affres du temps.

En juin 2012, alors que l'exposition consacrée au dessin baroque flamand s'achève au Musée de la Chartreuse de Douai, débute *Éclats du Monde*. Comme un écho aux crises politiques et religieuses qui ont animé les débats artistiques, politiques et religieux au moment de la scission des Anciens Pays-Bas et de la Contre-réforme, les œuvres retenues abordent une actualité parfois brûlante. Parmi les artistes présentés : Jean-Michel Alberola, Ruth Barabash, Frédéric Bruly Bouabré, Marlène Dumas, Gunther Förg, Yun-Fei Ji, Martin Kippenberger, Yaziz Oulab, Nancy Spero, etc.

Le LaM à Villeneuve d'Ascq vient clore la programmation en complétant avec des œuvres du Frac les expositions « Théma » initialement destinées à développer un axe des trois collections d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut présentes au musée.

Conçue en relation avec une collection ou une exposition temporaire, chaque « Ponctuation » propose un développement contemporain qui se veut en adéquation avec les ensembles patrimoniaux. Bien que séparée dans l'espace et dans le temps, chaque *Ponctuation* forme autant de volets solidaires et interdépendants d'une exposition éclatée qui invite le visiteur à se déplacer sur le territoire eurorégional.

Cursif

Ce dialogue avec la création contemporaine est également au cœur de la revue *Cursif* qui accompagne *Dessiner-Tracer*. Pensée comme une plateforme de réflexion, elle rend compte de la richesse des projets et donne corps à la circulation des idées et des envies, à l'émulation qui anime le territoire culturel de l'eurorégion.

Chaque numéro de la revue ouvre ses pages à un artiste convié à se rendre dans les musées de son choix et à transcrire son rapport personnel aux œuvres sélectionnées sous la forme d'un portfolio qui mêle textes et dessins. Bernard Moninot s'est prêté au jeu pour le premier numéro avant de laisser la place à Frédérique Lucien pour le second. Ces deux artistes ont été choisis pour leur recours quasi systématique au dessin et pour leur inspiration commune puisée dans le champ élargi des sciences : la botanique, l'entomologie ou l'astronomie, en lien avec la diversité des musées participant à *Dessiner-Tracer*.

L'Association des conservateurs des musées du Nord-Pas de Calais dont les missions sont dévolues à la valorisation des fonds patrimoniaux , a saisi l'opportunité de *Dessiner-Tracer* pour penser la place de l'art contemporain au sein de ses projets en réseau. Bien plus qu'un simple complément, nous avons voulu que la création actuelle soit une partie intégrante de *Dessiner-Tracer* et en forme un élément constitutif. Nous souhaitons ainsi que des liens durables se forment entre les institutions muséales, les structures consacrées à l'art contemporain et surtout les artistes, sûrs que la reconnaissance de l'art vivant passera en grande partie par sa présentation au musée. ●

ÉMILIE OVAERE-CORTHAY,
Commissaire générale

ALEXANDRE HOLIN
Coordinateur

Dessiner-Tracer
Octobre 2011 – juin 2012
www.musenor.com
www.dessinertracer.com

YANNICK COURBÈS ET MAUD LE GARZIC VIEIRA CONTIM

WATCH THIS

YOUNG ARTISTS' BIENNIAL › SPECIAL DRAWING EVENT



1 Aurélie Damon, *Tryptique Jugement dernier.*

Watch This Space **(WTS)** has become the must see encounter of the 50° nord network dedicated to up and coming contemporary visual art. The events of this sixth encounter will unfold in the regional and cross-border area, from Grande-Synthe to Brussels, Solre-le-Château to Charleroi and La Louvière, the city of Lille to Tournai, Liévin and Le Favril. Our biennale will present projects conceived at the network's contemporary art venues by artists from the Nord-Pas de Calais region and from Belgium. They were selected following a process of open application. *Watch This Space* is an opportunity to cast a collective spotlight on the prospective action of these structures and the support they bring to artists on a day-to-day basis. It is also a way of giving a tangible presence to a cross-border art scene acutely aware of its special geographic position.

From October to December 2011, every manner of contemporary drawing in a wide range of media will be highlighted in some fourteen exhibitions, encounters, soirées and public itineraries. This is the first time the biennale will be organised thematically. In conjunction with *Dessiner-Tracer*, drawing has been chosen because of its rich array of extensions, intersections and fruitful distortions, which nourish the practices of contemporary artists and the perception of the visual arts today: drawing as a trace; an outline, an intermediary stage, a means, an end, a subject; drawing in space, drawing in animated cartoons, drawing in installations, drawing as a graphic art, drawing in typography, coloured drawing, sculpted drawing, imaginary drawing.

In association with *Dessiner-Tracer*, WTS will dedicate this framework to provide artists with additional creative spaces, notably by devoting portfolios to their work and giving them a carte blanche to illustrate the respective magazines of the two associations in 2012.

The second novelty of *Watch This Space #6* is the creation of a prize by the Fondation plage®, to be awarded to one of the artists by a jury of contemporary art professionals and foundation members.

7 OCTOBRE → 17 DÉCEMBRE 2011

SPACE #6

BIENNALE JEUNE CRÉATION › ÉDITION SPÉCIALE DESSIN

***Watch This Space* (WTS)** est le rendez-vous désormais incontournable du réseau 50° nord autour de la jeune création plastique contemporaine. Cette 6ème édition se déploie sur le territoire régional et transfrontalier, de Grande-Synthe à Bruxelles, de Solre-le-Château à Charleroi et La Louvière, de la métropole lilloise à Tournai, Liévin et Le Favril. La biennale présente les projets que les lieux d'art contemporain du réseau 50° nord ont conçus avec des artistes du Nord-Pas de Calais, d'Angleterre et de Belgique sélectionnés suite à un appel à candidatures. *Watch This Space* est l'occasion de faire un coup de projecteur collectif sur l'action de prospection et d'aide à la production que ces structures mènent au quotidien, mais c'est aussi une manière de matérialiser une scène artistique transfrontalière qui se vit aussi comme telle.



❶ Mélanie Berger, *Paysages*, série de dessins - crayons et gomme sur papier, 70 x 100 cm, 2007.

D'octobre à décembre 2011, le dessin contemporain sous toutes ses formes et envisagé à travers une variété de médiums est à l'honneur d'une quinzaine d'expositions, mais aussi de rencontres, soirées et parcours pour les publics. C'est la première fois que la « biennale » propose une thématique – le dessin – ceci afin de constituer, aux côtés de *Dessiner-Tracer*, manifestation de l'Association des Conservateurs des Musées du Nord-Pas de Calais[1], un événement riche de passerelles, de convergences et de distorsions, nourrissant les pratiques des artistes et la perception des arts plastiques aujourd'hui : le dessin comme trace, contour, étape, moyen, fin, sujet ; le dessin dans l'espace, animé, installé, graphique, typographique, colorié, sculpté, imaginé…

WTS s'est ainsi associé à *Dessiner-Tracer* dans cette optique et pour offrir aux artistes des espaces supplémentaires de création, avec notamment des portfolios et cartes blanches qui leur seront offerts en 2012 dans les revues respectives des deux associations.

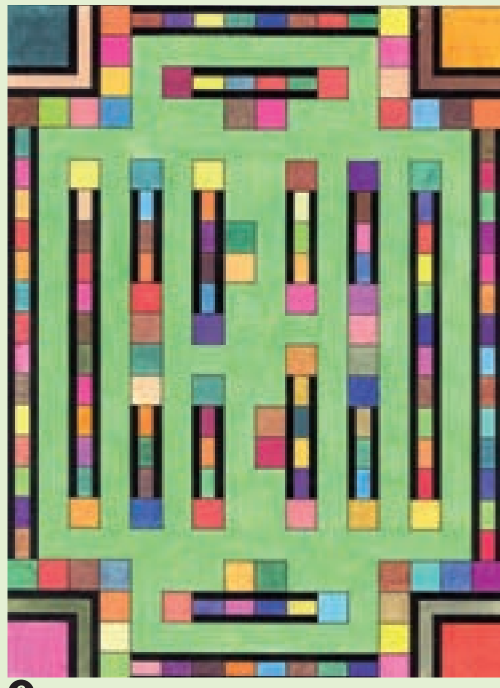
La seconde nouveauté qui préside à cette 6ème édition est la création du Prix Fondation plage® pour *Watch This Space #6*, décerné à l'un des artistes par un jury composé de professionnels de l'art contemporain et de membres de la fondation d'entreprise.

–1 *Dessiner-Tracer*, www.dessinertracer.com

→

→







The exhibiting artists will include Béatrice Bailet, Béatrice Balcou, Mélanie Berger, Filomena Borecka, Julien Boucq, Julien Bruneau, Claude Cattelain, Aurélie Damon, Frédéric Fourdinier, David Leleu, François Marcadon, Charlotte Marchand, Sandrine Morgante, Mira Sanders, Hannelore Vandijk et Keke Vilabelda.

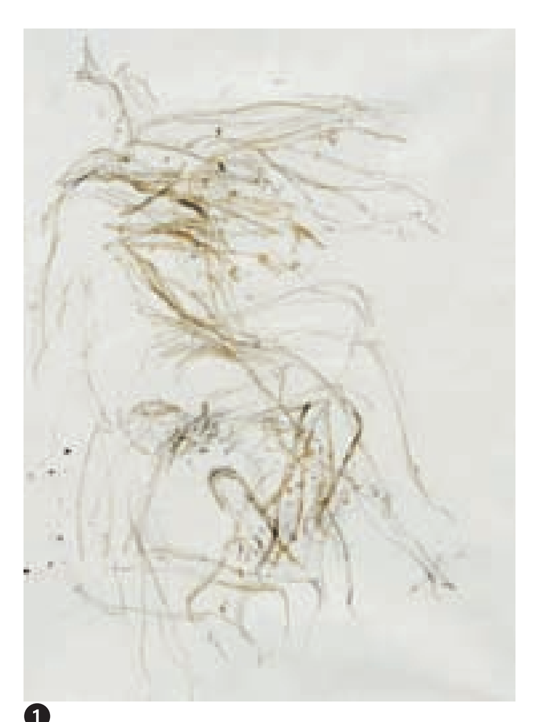
The exhibitions and the biennale's other events will seek to provide something more than a mere presentation of an upcoming artist. Each structure within the WTS project will aim to break away from the idea of conventional exhibition, in particular by giving a greater visibility to the reflections about the arts developed within its framework.

50° nord, the contemporary art network of the Nord–Pas de Calais and the North Euroregion agglomerates 37 structures for production, dissemination and higher education in the field of the visual and plastic arts. A professional platform and catalyst for unifying projects, the association seeks to promote the prestige of our region's art scene. Central to the network's ambitions is its support of upcoming creative work, the development of an audience for contemporary art and the promotion of collective events to vitalise cross-border exchanges. Public galleries and galleries run by visual-arts associations, art centres, museums, artist's associations and the like develop artistic projects in widely different contexts and bear witness, thanks to their diversity, to the richness of contemporary creation in our region as well as

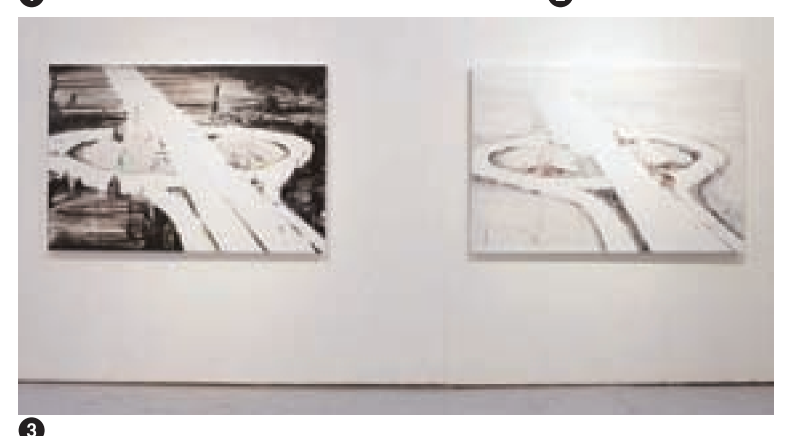
1 François Marcadon, *Tunique kamasutra* - acrylique sur non-tissé polyester cellulose - 106 x 96 cm - 2006.

2 Béatrice Bailet, *Comment cultiver notre perception auditive*, série *Contemporary deco boarders*, feutre sur papier, 28 x 21 cm.

3 Hannelore Van Dijck, *Schwarzwald*, 2010, 920 x 300 cm, wall drawing au fusain, vue d'installation.


❶


❷


❸


❹

Des artistes émergents
du territoire transfrontalier

Les artistes présentés sont Béatrice Bailet (Fructôse, Dunkerque), Béatrice Balcou (Espace Croisé, Roubaix), Mélanie Berger (Galerie Twilight Zone, Tournai), Filomena Borecka (Centre Arc en Ciel, Liévin), Julien Boucq (artconnexion, Lille, et MUba Eugène Leroy, Tourcoing), Julien Bruneau (Galerie Twilignt Zone, Tournai), Claude Cattelain (Centre Arc en Ciel, Liévin), Aurélie Damon (La chambre d'eau, Le Favril), Frédéric Fourdinier (Galerie Robespierre, Grande-Synthe), David Leleu (Bureau d'Art et de Recherche, Roubaix), François Marcadon (Centre de la Gravure et de l'Image imprimée, La Louvière), Charlotte Marchand (Maison d'Art Actuel des Chartreux, Bruxelles), Sandrine Morgante (Maison d'Art Actuel des Chartreux, Bruxelles), Mira Sanders (cent lieux d'art[2], Solre-le-Château), Hannelore Vandijk (Incise, Charleroi) et Keke Vilabelda (Galerie Twilight Zone, Tournai).

❶ Claude Cattelain, *Dessin par combustion N° 24* - combustion sur papier - 210 x 150 cm - avril 2010.

❷ Charlotte Marchand, *Visage au mouton*, 2010, techniques mixtes sur papier, 150 x 168 cm.

❸ Keke Vilabelda, *A40 N Roundabout*, peinture.

❹ Julien Bruneau, projet *Phréatiques*. © Aurore Dal Mas

Les expositions comme les interventions proposées veulent dépasser le simple cadre de la présentation d'un artiste émergeant. Chaque structure engagée dans le projet WTS désire bousculer l'idée d'exposition et permettre notamment une plus grande visibilité des socles de réflexions qu'elles développent et que le réseau engage et supporte.

Une scène artistique eurorégionale
valorisée par une mise en réseau des acteurs

50° nord, réseau d'art contemporain du Nord-Pas de Calais et de l'eurorégion Nord fédère 37 structures de production, de diffusion et de formation supérieure dans le champ des

→

→









in the cross-border area. Thus, in addition to developing actions to circulate art projects and to increase public awareness of them, 50° nord puts together a collective overview of the different events and venues in our part of the world in the form of a 6-monthly paper Agenda, a web site and a monthly electronic newsletter.

Another way of boosting our region's artists and art venues is through the publications of the present annual critical and creative magazine. Its introductory issue (n°. 0) appeared in 2009, followed by issue n°. 1 in 2010. The current issue (n°. 2) is timed to come out with the inauguration of *Watch This Space #6*. Our magazine takes a look at the factors and issues of contemporary art by devoting a substantial amount of space to rising artists, in particular through its system of visual cartes blanches. Our vision of contemporary art is both retrospective and prospective, and we give an 'in progress' account of the creative value generated by a region seen as a territory for experimentation. Like *Watch This Space*, the contemporary art review 50° nord departs from other projects of its kind thanks to its Euroregional position and its mission of spotlighting the essential variety of the driving forces of present-day artistic creation. The artists showcased in *Watch This Space #6* will be invited to contribute substantially to issue n°. 3, scheduled to come out in October 2012. ■

1 Filomena Borecka, série *Mysterium Conjunctionis*.

2 Béatrice Balcou, *W!!*, film d'animation, 7'19", 2010.

3 Mira Sanders, *Bords de route de Solre-le-Chateau le 19.05.2011* (dessin préparatoire), 2011, tracés d'encre de chine sur papier.

4 Julien Boucq



❶ Sandrine Morgante, *My life to live*, Pastel couleur chair – travail en cours pour la réalisation d'un film d'animation.

❷ Frédéric Fourdinier, *Spruce III*, 2009-2010, 210 x 130 x 6,5 cm, acrylique sur papier encollé sur structure bois.

❸ David Leleu, *Le stratagème de l'invisible, 2011 - 1'42".*

arts plastiques et visuels. Plate-forme professionnelle et catalyseur de projets fédérateurs, l'association œuvre au rayonnement de la scène artistique du territoire. Au cœur des ambitions du réseau figurent le soutien à la création émergente, le développement des publics de l'art contemporain et la dynamisation des échanges transfrontaliers *via* des actions collectives. Galeries associatives et publiques, centres d'art, associations d'artistes, musées… développent des projets artistiques dans des contextes très divers et témoignent, à travers leur diversité, de la richesse de la création contemporaine sur le territoire régional et transfrontalier. Ainsi, 50° nord met en place une visibilité collective des lieux *via* un Agenda papier semestriel, un site web et une newsletter électronique mensuelle, et développe des actions de circulation et de sensibilisation des publics.

L'édition, espace de production et espace critique

La valorisation des lieux et des artistes du territoire est également mise en œuvre par l'édition de cette présente revue annuelle critique et de création, dont le n°0 est paru en 2009 et le n°1 en 2010. Ce n°2 est sorti lors de l'inauguration de *Watch This Space* #6. La revue examine les données et les enjeux de la création contemporaine en octroyant une large place aux artistes émergents, en particulier à travers les cartes blanches plastiques. Elle propose une vision à la fois rétrospective et prospective de l'art contemporain et exprime *in progress* la valeur produite par un territoire en tant que terrain d'expérimentation. Comme *Watch This Space*, *50° nord revue d'art contemporain* se démarque par son implantation eurorégionale et la mise en lumière de l'hétérogénéité essentielle des opérateurs de la création actuelle. Les artistes programmés dans le cadre de *Watch This Space #6* seront invités à investir le n°3 à paraître en octobre 2012. ●

YANNICK COURBÈS
président
MAUD LE GARZIC VIEIRA CONTIM
coordinatrice

Watch This Space #6
Du 7 octobre au 17 décembre 2011
www.50degresnord.net

JOHN CORNU

FRANÇOIS LEWYLLIE

FRANÇOIS GÉNOT

GAUTHIER LEROY

BRUNO DESPLANQUES

DAVID DE BEYTER

LUCILLE DAUTRICHE

ALICE POPIEUL

CARTE BLANCHE / FREE REIN

Uto{pie(s) / pia(s)}



John Cornu

La pluie qui tombe / Protocole

photographies noir et blanc, 2009-2011

Il pleut et il fait nuit noire. L'appareil est posé sur pied en contre-plongée (à 90° du sol). Le flash est actionné. Après chaque déclenchement, l'objectif est essuyé.
Le preneur en charge réalise autant de clichés qu'il le souhaite. La sélection des images se fait ensuite avec l'artiste. Dans le cadre d'une diffusion publique, les modes de mises en vue ainsi que les formats peuvent varier : tirages photographiques encadrés, impressions en libre service, diffusions numériques, éditions, revues…
En cas de cession, le preneur en charge – qui réalise la production des images – est intéressé à hauteur de 50 % du prix de vente. Les tarifs sont définis par l'artiste, qui – se charge de lui faire parvenir les certificats d'authenticité émargés.
Après l'exposition, les tirages non vendus seront restitués à l'artiste ou détruits.

Falling Rain / Protocol

It's raining, it's night, it's black. The camera is on a tripod at a low angle (90° from the ground). The flash is on.
After each shot, the lens is wiped. The technician takes as many shots as he likes.
The selection is made and approved by the artist; the display method and format can vary: framed photographic prints, self-service prints, digital 'prints', books, reviews…
If there's a sale, the technician, who is responsible for the production of the images, receives up to 50% of the sale price. The prices are fixed by the artist, who, in the event of a sale, will supply the technician with certificates of authenticity duly signed. After the exhibition, any unsold prints will be returned to the artist or destroyed.

www.johncornu.com















François Lewyllie

Bien dans ma vie

Vit et travaille à Dunkerque.
Artiste membre du collectif Fructôse.
Projet réalisé avec la collaboration de Antoine Taine.

My Life - Very Together

Lives and works in Dunkirk.
Artist member of Fructôse.
In collaboration with Antoine Taine.

http://francois-lewyllie.blogspot.com
http://f-lewyllie.e-monsite.com
www.fructosefructose.fr


Des
Modèles

Parfois un beignet n'est pas un simple beignet. Le pouvoir de ces substances est totalement négligé.

La question est :
Vous croyez vraiment en ce que vous faites ?



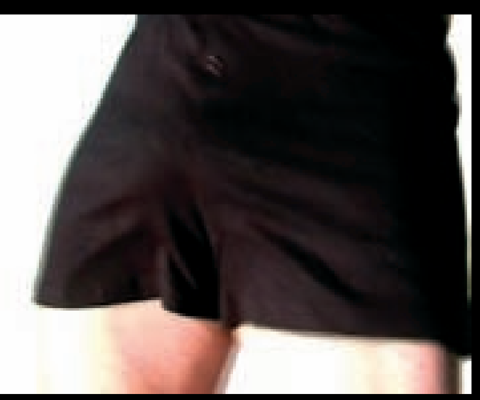


C'est ce contact charnel avec la poussière
que j'ai eu qui est mémorable.
Vraiment ça m'a fait super plaisir.







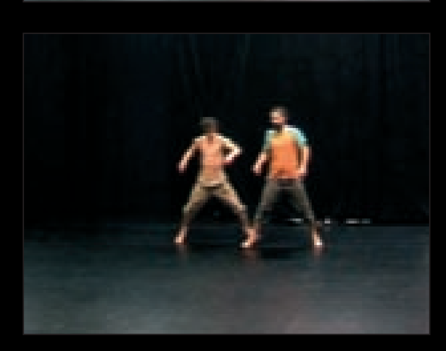



À la fin vous pourriez encore me dire :
Bravo l'artiste !
On peut dire que t'es neuf dans ta tête !
Bravo !
Mais en grandissant nous trouvons
normal de pouvoir coordonner
nos mouvements.











Ce jour là je lui ai dit : Il est possible de parler à quelqu'un sans tromperie, sans mensonge ou sarcasme. Il m'a répondu : c'est parce que tu as une façon de voir les choses qui t'empêche de voir au-delà.
Oh ! C'est ton cœur qui bat.





François Lewyllie, *Chin Dong*, dessin, 2011.

François Génot

Advertisement

« À chaque extrémité de l'échelle, les énergies naturelles sont en mesure d'ouvrir des brèches et de défaire rapidement l'ordre culturel »
Mike Davis, *Dead Cities*, Les prairies ordinaires, 2009

Ces Petites annonces[1] sont une réinterprétation et une remise en jeu de l'iconographie des projets urbanistiques standardisés. Une intervention picturale empirique et désinvolte, par des techniques mixtes directement appliquées sur les images trouvées dans la presse, transforme les futurs bâtiments en potentielles ruines sans âge.
Dans le contexte d'origine du projet, il était tentant d'associer ces images aux conséquences du conflit dans les Balkans[2]. L'idée du projet était davantage de confondre les époques en suggérant aussi bien des restes subsistant de l'Antiquité et travaillé par le temps, victimes de sinistres naturels ou guerriers, ou encore en proie aux aléas de la nature spontanée qui reprendrait ses droits suite à un simple abandon… un lieu en friche.
Désormais ces dessins délaissés suggèrent davantage le caractère explosif des forces végétales dormantes et toujours prêtes à jaillir.

_1 *Advertisement*, 2009, 7 dessins, techniques mixtes et dimensions variables sur coupures de journaux publicitaires.
_2 Ce travail est né lors d'une résidence d'un mois au Museum of Contemporary Art Republic of Srpska, à Banja Luka, République Serbe de Bosnie, novembre 2009.

Advertisement

"At each end of the scale, nature's energies are capable of opening up breaches and rapidly undoing the cultural order."
Mike Davis, *Dead Cities*, The New Press, 2003

These "advertisements"[1] recycle and reinterpret standardised urban projects—an empirical, offhand intervention using mixed media directly applied to found images from the press, transforming future buildings into potential timeless ruins.
Within the initial framework of the project I was tempted to combine these images with memories of the Balkan conflict.[2] The idea of the project was mainly to jumble periods by simultaneously suggesting remains surviving from Antiquity, which have been transformed by time, and ruins either caused by natural disasters and conflicts or caught up in the random processes of spontaneous nature taking over a deserted site, a vacant lot.
These abandoned drawings tend henceforth to suggest the explosive nature of dormant vegetative forces ever ready to spring to life.

_1 *Advertisement*, 2009, seven drawings, mixed media and various dimensions on clippings from advertising newspapers.
_2 This work originated during a one-month residency at the Museum of Contemporary Art of the Republic of Srpska, Banja Luka, Serb Republic of Bosnia, in November 2009.

www.francoisgenot.com

Petak, 20.11.2009.

Herceg Novi-Igalo-Topla



22 stana

22 garaže (na lift)

Ključ u ruke krajem decembra 2009

Informacije na tel 065 518 526



Banjaluka, Česma, kuća P+1+M 216 m2, plac 1092 m2, cijena 199500 KM. 051/301-311, 066/207-737

Banjaluka, Kuljani, kuća 8.5x6.5 m, plac 460 m2, 1/1, 13000 EUR. +4640228924

Banjaluka, Kuljani, kuća i 17 dunuma

Banjaluka, Pavlovac, kuća P+1+M 258 m2, plac 1173 m2, cijena 105500 KM. 051/301-311, 066/207-737

GARAŽNIH I PARKING MJESTA

LOKACIJA: PREKO PUTA PARKA M. STOJANOVIĆA

Tel. 051 345 190

Mob. 066 117 773

ULICA V KOZARSKE BRIGADE, BANJA LUKA



Hvala Vam, što ćete reći: Ovaj oglas smo vidjeli u "Menadžero



EKO C

Banja Luka

Tel: 051/439-

E

DVA POSL

Po+P+6 I

SUTEREN

PRIZEMLJ

STANOVI:

Lokacija: E

Zgrade po

- građevins
- lift
- centralno
- instalaciju
- besplatar
- svaki star

Mo

KOTOR Varoš, poslovni prostor 70 m2. Banjaluka, potreban opremljen kafić u za- Banjaluka, zidana garaža u centru, ul. Vase Banjaluka, Ada, plac 740 m2, ul. N. Pi- Banjalu



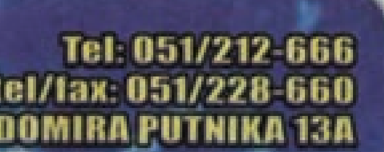


vim Malim oglasima!"



MENADŽER





VISOK NIVO
OPREMLJENOSTI STANOVA
PODRAZUMJEVA:

- blindor sigurnosna vrata
- PVC stolarija s low energy staklom i roletnama
- prvoklasni parket
- vrhunska sobna furnirana vrata, moderne kvake
- italijanska keramika u kuhinjama i kupatilima
- razvodimo instalaciju za klima uređaje,
- audio i video nadzor (interfon)
- Takođe objekat će posjedovati el. garažna vrata sa daljinskim otvaranjem i
- lift - od podruma do mansarde

NUDIMO
BESPLATNU POMOĆ
ARHITEKATA
DO FINALNOG RJEŠENJA
AŠEG STAMBENOG PROSTORA!

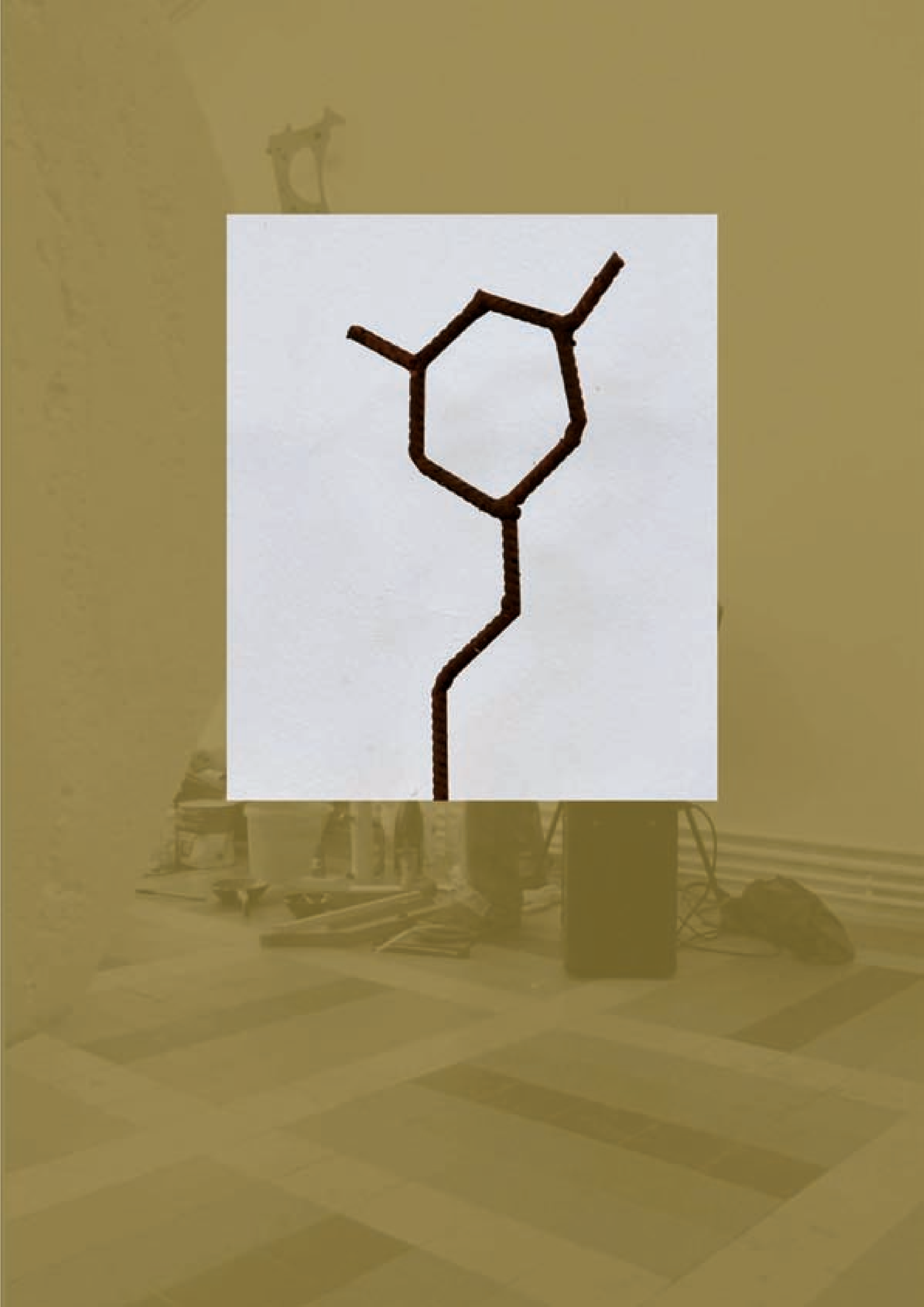


Gauthier Leroy

Utopia

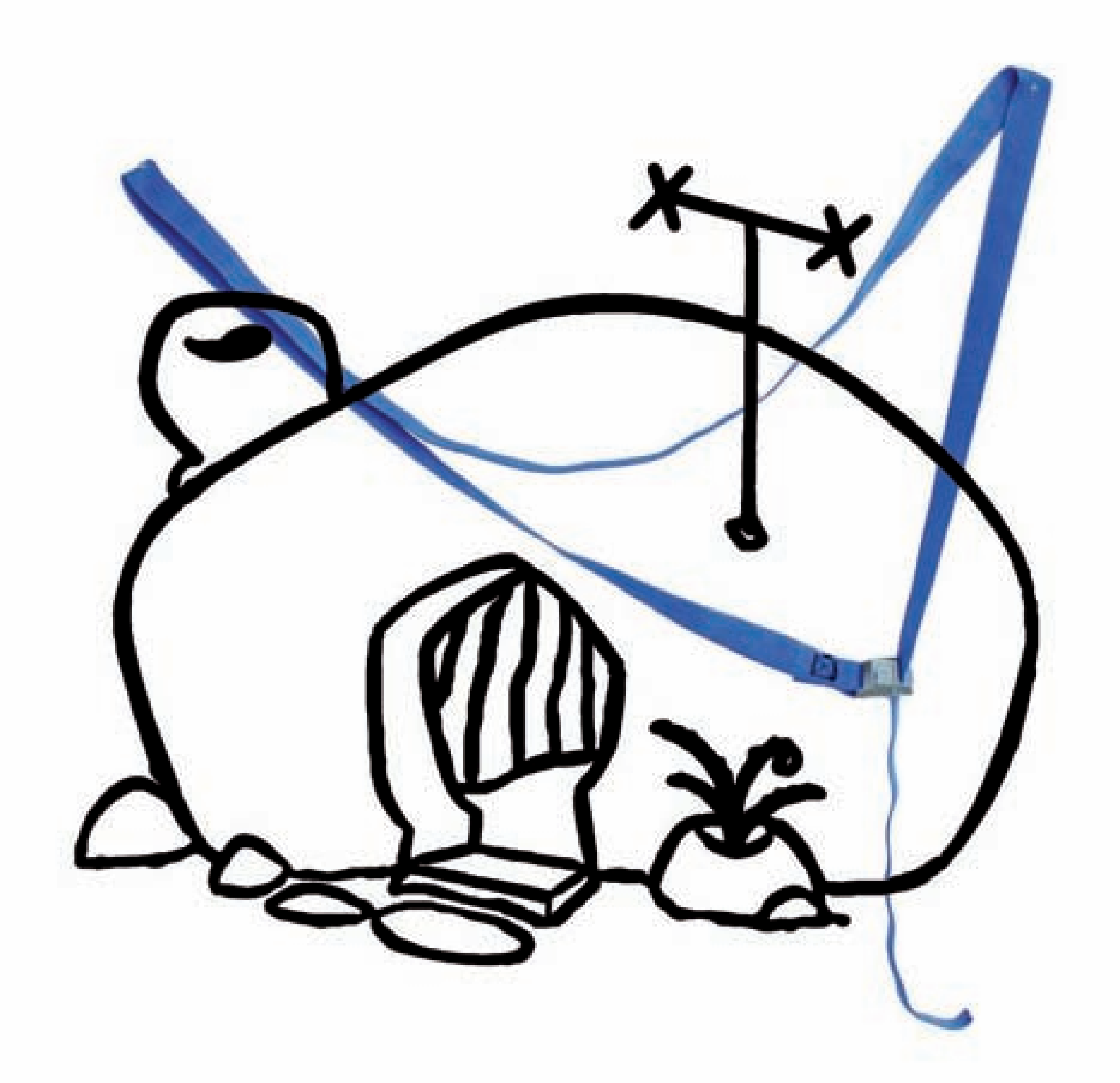
www.gauthier-leroy.com
www.aliceday.be












BUTAGAZ



Bruno Desplanques

« Je suis dans l'autre île. Je reviens… »
J. Giraudoux, *Suzanne et le Pacifique*.

(S)

Les peintures délimitées ici par le format des pages ne sont que des fragments d'un ensemble dont je voudrais ne connaître ni l'origine ni la fin. Remaniant, recouvrant, prolongeant la peinture sans cesse, j'envisage le champ pictural comme un espace ouvert, affranchi des limites traditionnelles du tableau, qui s'étendrait et se répandrait sans frein.
J'imagine une œuvre unique aux dimensions indéterminées et dont les parties seraient autant de peintures au cœur de la peinture, chacune pouvant trouver sa place en tout lieu, à tout moment.
Exercée dans l'espace de l'atelier, la peinture reste aujourd'hui pour moi une activité première, hors système, qui m'embarque dans un temps et un espace à part où peuvent se conjuguer librement l'avant et l'après, l'idée et l'imprévu.
Entre parenthèses, comme préservés des radiations du monde, des paysages émergent, ressurgissent, s'inventent et prolifèrent.

(S)

The paintings restricted here by the format of the page are merely fragments of a whole, of which I want to know neither beginning nor end. Modifying, re-covering, ever extending the painting, I consider the pictorial field as an open space which can stretch and spread without restraint, free from the traditional limits of the framed painting.
I imagine a single work of indeterminate dimensions, whose parts are all paintings at the heart of the painting, each one able to find its place anywhere, at any time.
Working within a studio space, painting is a fundamental activity for me, outside any system, launching me into a different time and space where before and after, idea and unexpected combine and interplay freely.
Incidentally, as if preserved from the world's emissions, landscapes emerge, reappear, invent themselves and proliferate.

http://brunodesplanques.over-blog.com















David De Beyter

Concrete Mirrors

Série de photographies *Concrete Mirrors*, production Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains, 2010.



Observatory, 2010.





Mobil Theater, 2010.





Concrete Mirrors, 2010.





Lucille Dautriche

UVNI (Utopie Volante Non Identifiée)

Il existe des moments un peu flottants, pendant lesquels on regarde le paysage défiler sous ses yeux, sans ne rien voir vraiment : une ligne d'autoroute à 130 km/h, les nuages qui dansent dans le ciel, le remous des vagues sur le quai. C'est dans ces moments là, l'esprit tranquillement porté par les paysages, que se dessinent nos rêves les plus fous.
Les UVNI représentent ces instants de grands rêves éveillés, utopies sauvages que l'on tente parfois de vivre.

UFU (Unidentified Flying Utopia)

There are times, a bit disembodied, when one watches the countryside float past, without really seeing anything: a straight motorway at 130kph, clouds dancing in the sky, waves washing over the quay. It's during these moments, when the mind is peacefully carried away by the scenery, that our craziest dreams occur.
UFUs represent these great instants of daydream, wild utopias that we sometimes try to bring to life.











Alice Popieul

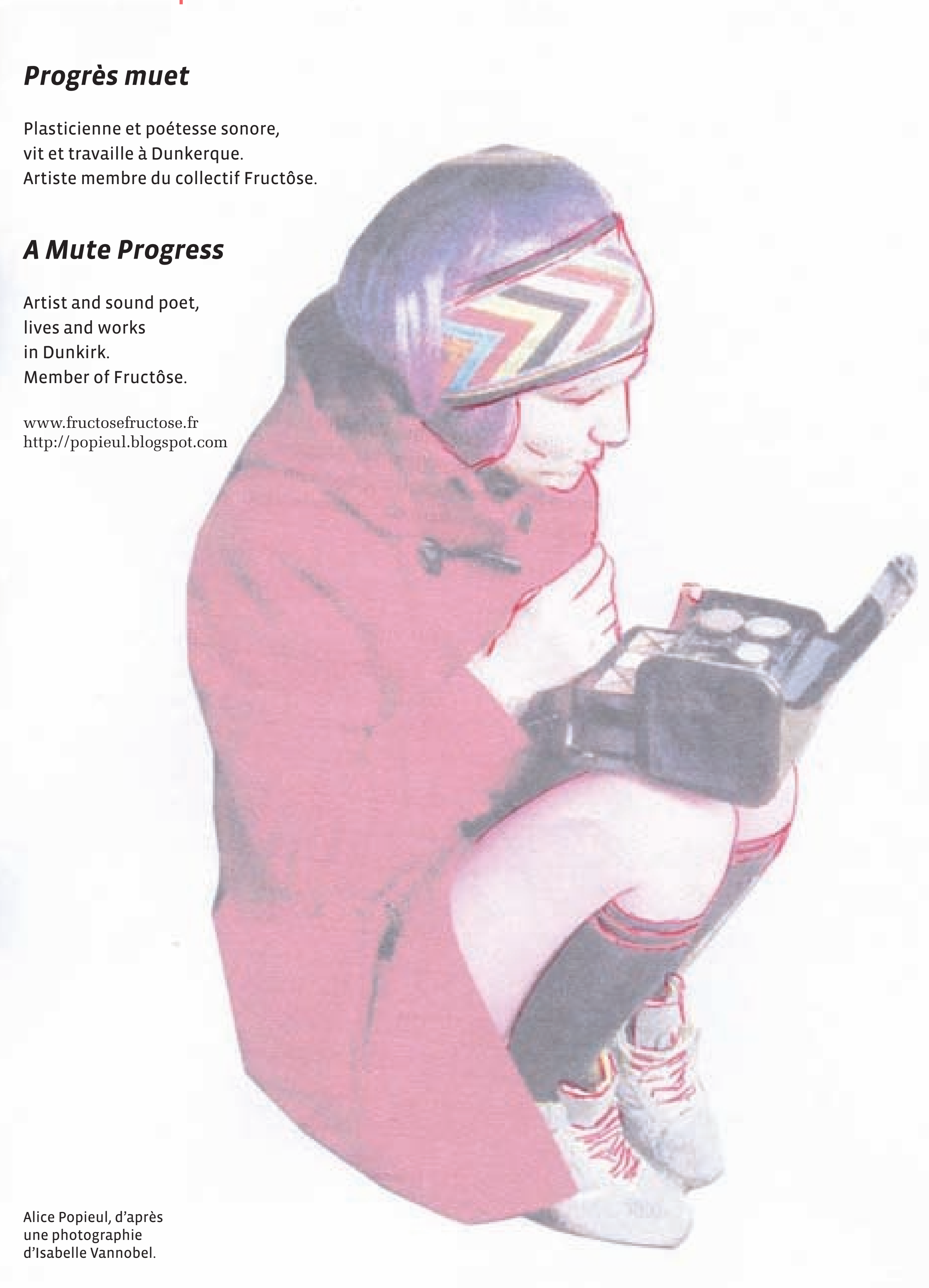
Progrès muet

Plasticienne et poétesse sonore,
vit et travaille à Dunkerque.
Artiste membre du collectif Fructôse.

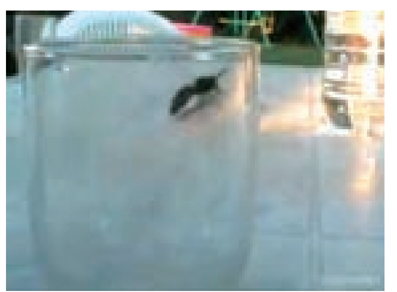
A Mute Progress

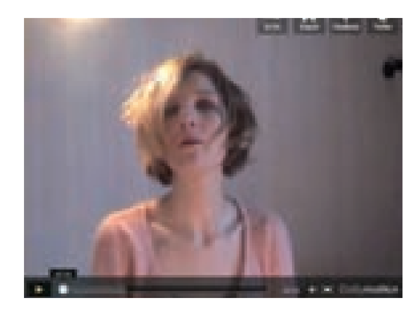
Artist and sound poet,
lives and works
in Dunkirk.
Member of Fructôse.

www.fructosefructose.fr
http://popieul.blogspot.com

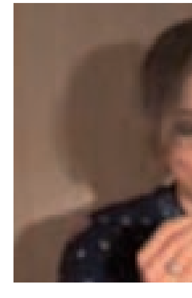


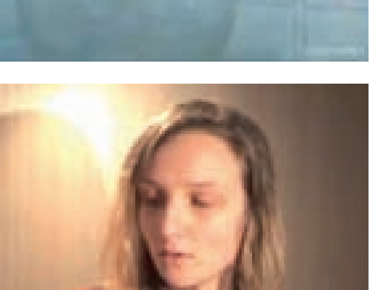
Alice Popieul, d'après
une photographie
d'Isabelle Vannobel.

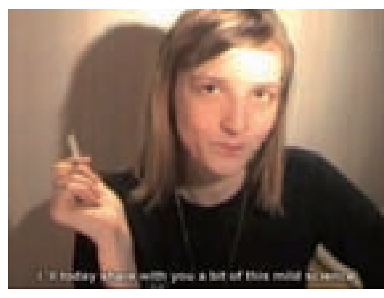




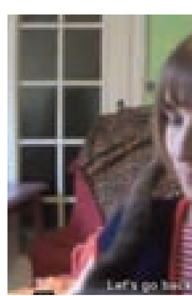












A MUTE PROGRESS

ALICE POPIEUL

All you have to do is marvel at the speed with which the characters appearing in the short documentary-style silent movies from the beginning of the 20th century move within space with a soundtrack borrowed from a circus band, in order to come away with an amusing view of their era, and consider them as touchingly naive. These accelerated images, caused by passing old film through an unsuitable projector, live in our unconscious, and feed a simplistically narrow vision of our ancestors' ostensibly hurried lives. Their momentum seems to precipitate them fervently towards a modernity that is but a mere step away.

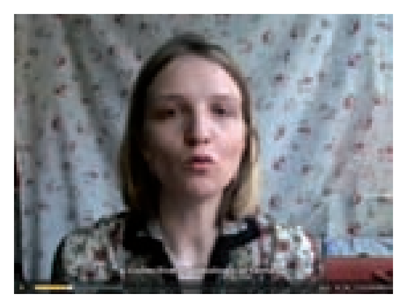
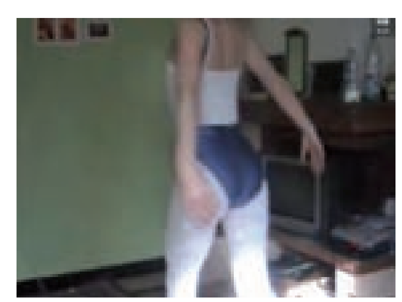
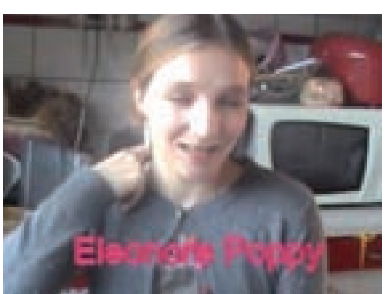
Watching one of these black and white films in favourable conditions where the speed of movements appears more natural, however, brings forth uncomfortable feelings. Contemplating the nuances of white of skin in the sun, seeing an as-yet unsullied destiny in someone's eye and not a glimmer of obsolete strangeness in his manners, opens up an unusual and reflexive abyss. All those dead horses and dead dogs that have been turned to stone several times a minute shit insanely on the pavement and yelp blindly at passersby. All those beings who appear as themselves, who themselves are no more than a variety of quadruped, I engage in amputated dialogue – a one-sided conversation, where I listen and I speak. And yet, they are there, in front of my eyes looking at something, an element of their fragile scenery that only exists for them, done away with by my dire depictions.

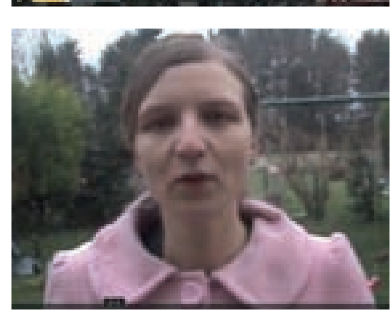
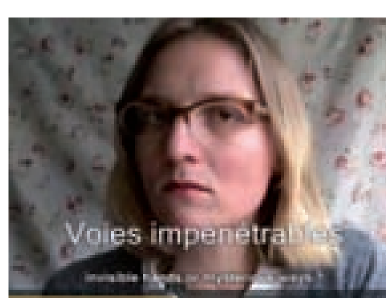
Changing the winding speed is changing science. When these vibrating bodies finally lose their ungainly gait of hurryied dwarfs or their cutesy pantomime expressions, nothing, but nothing, allows us to think that today we know any more about humans and the universe. ■

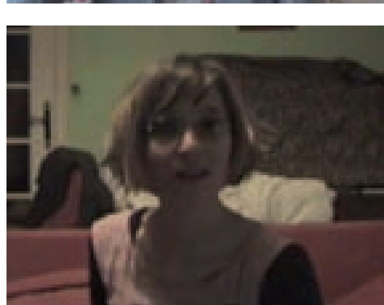
They's too funny, people in films with no colour,
on the telly. They's there, hop-hop-hop, in a hurry,
they's like little puppets, ready to fall on their arses
at the first blow of wind.

Sometimes there's words written in-between,
explaining what's happening, 'cos there's no sound
effects, yer don't hear nothing. Gotta read 'em quick
before they's gone, 'cos they don't stay long 'cos
we get bored.
We wouldn't understand otherwise, if they didn't
have that writing stuff. Don't understand nothing
anyway! Can't figure it all out on fingers! Can't.

But we die of laughin': it's like there's always
parade music in the olden times. Or music, like, er...
like when the bride comes in, see.
Once I saw one where the speed'd been normal.
Like today, nowadays, I mean. Dunno if they slowed
the thing down or what, but it looked real, except for
the colour. And for once, the music wasn't too
moronic... Ok, it was still something like Mozart,
but... not too merry, see!
For once they weren't taking the piss, like. It made
me feel a bit funny 'cos I told myself that they's all
snuffed. Long time ago, and all. And me, older than
the kids in the film, but they's the ones what's dead.
They don't give a toss, don't even know I exist.
But me, it made me feel funny anyway. Dunno,
like I could see them, but they couldn't see me.
I know; you'd say, but they can see you, right,
from up there, right!
But I swear, they don't look quite so bloody stupid
when they walk, not like someone with lizards
down his pants...



Captation d'écrans de la série vidéo *Éléonore Poppy* (2007-2011). http://www.dailymotion.com/Eleonore-poppy

PROGRÈS MUET

ALICE POPIEUL

Il suffit de s'étonner devant la célérité avec laquelle les personnages figurant dans les petits reportages muets du début du 20ème siècle évoluent dans l'espace, sur une musique empruntée à l'orchestre d'un cirque, pour se former de leur époque une idée rigolarde, leur prêter une naïveté touchante. Ces images accélérées, causées par le passage d'une pellicule vieille dans un projecteur anidoine habitent notre inconscient, si je puis dire, et nourrissent une vision candidement étriquée de l'époque prétendument pressée de nos ascendants. Dans leur élan, ils semblent se précipiter avec ferveur vers une modernité à portée de pas.

Visionner un de ces films en noir et blanc dans des conditions favorables où la vitesse d'exécution des mouvements nous semble enfin naturelle, fait naître au contraire de troubles sentiments. Contempler les nuances de blanc du grain de la peau au soleil, voir dans l'œil un destin encore vierge et dans les manières nulle étrangeté obsolète, ouvre un abîme réflexif tout singulier. Tous ces chevaux morts et ces chiens morts qu'on a rendu pierre plusieurs fois par seconde chient de manière insensée sur le trottoir pavé et jappent aveuglément après les passants. Tous ces êtres qui apparaissent dans leur pleine réalisation, n'étant eux-mêmes qu'une variation de quadrupèdes, j'engage avec eux un dialogue amputé. Une conversation unilatérale, où j'écoute et je parle. Pourtant ils sont là, sous mes yeux et regardant quelque chose, quelque élément de leur décor fragile qui n'existe plus que pour eux, anéanti par mes représentations funestes.

Changer la vitesse de défilement, c'est changer la science. Lorsque ces corps trépidants perdent enfin leur démarche gauche de nains pressés ou leur expression de pantomime à bluettes, plus rien ne nous permet de croire que notre époque en sait davantage de l'humain et de l'univers. •

Y sont trop marrants, ces gens dans les films où
k'y'avait pas la couleur, à la télé. Y sont là, hop-hop-
hop, y se dépêchent, y zont l'air de petites
marionnettes qui sont toutes prêtes de se casser
la gueule par terre au premier coup de vent.
Desfois y'a des mots qui sont écrits entre deux, pour
expliquer c'qui s'passe, parce qu'y a pas de bruitage:
alors on entend rien. Y faut se dépêcher de les lire
avant que ça passe, passke ça reste pas longtemps
pour pas qu'on s'ennuie.
Mais on comprendrait rien sinon, si y'avait pas
des trucs écrits. Déjà on comprend rien ! On peut
pas tout deviner de son pouce, quoi !
Mais morte de rire : On dirait qu'y avait toujours
de la musique de majorette dans ces temps anciens.
Ou de la musique… genre, heu, celle qui passe
quand la mariée elle rentre, tu vois.
Une fois, j'en ai vu un où que la vitesse elle était
normale. Comme au jour d'aujourd'hui, je veux dire.
Ch'sais pas s'ils zavait ralenti le bazar ou quoi, mais
ça faisait vrai. A part la couleur. Pour une fois,
y zavait pas mis de musique trop débile… Bon,
c'était toujours un truc genre Mozart, mais…
pas tout gai, tu vois !
Pour une fois ça avait pas l'air de se foutre de leur
tête, quoi. Ça m'a fait drôle un peu parce que je
me suis dit qu'y zétaient tous dead. Et y'a longtemps
en plus. Pourtant chui plus vieille que les gosses qui
jouent dans le film, mais y sont quand même morts.
Eux y s'en foutent, y savent même pas que j'existe.
Mais moi, ça m'a fait un truc tout chelou quand
même. Chai pas, comme si que je les voyais et pas
eux. Alors que tu me diras, si y sont morts, ce serait
plutôt eux qui m'voient d'en haut, tiens, nan ?
Mais j't'e jure, Y zont pas l'air si cons quand
y marchent pas comme si qui se seraient trouvé
avec des lézards dans leur froc…

50° nord offre cette année ce portfolio

à des artistes émergents du territoire eurorégional qui avaient été présentés sur le stand du réseau lors de Lille Art Fair 2010 dans le cadre d'une exposition de vidéos. Les artistes exposés avaient été sélectionnés par des structures adhérentes.

This year, The 50° nord Network

offers this portfolio presentation space to emergent artists living within our cross-border territory and who were part of the video exhibition organized during Lille Art Fair 2010. They were selected by art venues of the Network.

LA GALERIE TWILIGHT ZONE présente | presents
_ Raphaël Decoster, *Tien kleine visjes*, 2009
_ Marine Cuvelier, *Vibrations*, 2007

artconnexion présente | presents
_ Hugo Kostrzewa, *Polka*, 2008
_ Bernard Lallemand, *Posthume – Chapitre 1*, 2008-2009, affiche, édition artconnexion

L'ÉCOLE SUPÉRIEURE D'ART DE CAMBRAI présente | presents
_ iKano Grafik, *Toujours à sa fenêtre*, 2010
_ iKano Grafik, *Abondance & disparition*, 2008

LA GALERIE CHATILIEZ présente | presents
_ Samuel Buckman, *Amália Rodrigues*, 2009
_ Marjorie Dublicq, *C'est idiot de…*, 2008
_ Marjorie Dublicq, *Séquence chorégraphique*, 2009

LE B.P.S.22 présente | presents
_ Louise Herlemont et denis mahin, *Contre-sens*, 2009
_ Barbara Geraci, *Composition pour une danseuse dans une chambre*, 2009

L'ÉCOLE SUPÉRIEURE D'ART ET DE DESIGN DE VALENCIENNES présente | presents
_ Nicolas Tourte, *Comme danse un beau cal*, 2009
_ Nicolas Tourte, *Desk-top*, 2009

HEURE EXQUISE ! et ÉQUIPE MONAC 1 présentent | presents
_ Florette Eymenier, *Et Voilà le travail*, 2009, France, 15', hdv
_ Frédérique Pol, *RiPaulin*, 2008, France, 8' 50", dv

HEURE EXQUISE !, ÉQUIPE MONAC 1 et LE BUREAU D'ART ET DE RECHERCHE présentent | presents
_ Yeung Fun Yuen, *Intime/monde*, 2008, France, 17', dv

Marine Cuvelier, denis mahin et Nicolas Tourte ont répondu à notre appel en investissant au sein de ce numéro trois doubles pages.

Marine Cuvelier, denis mahin and Nicolas Tourte answered our call for entries and proposed a six-page free presentation.

PORTFOLIO

Lille

Marine Cuvelier

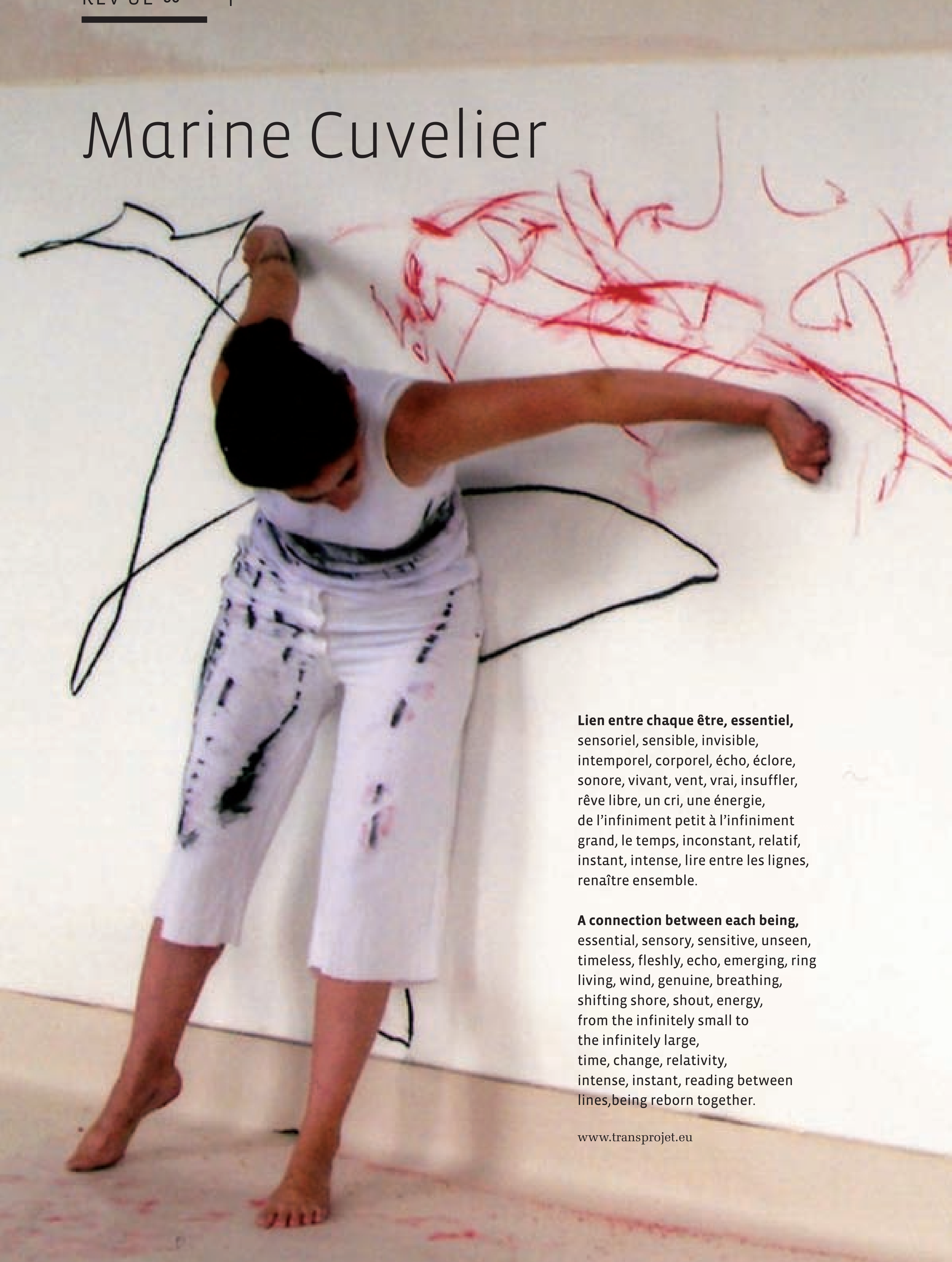
Art

denis mahin

Fair

Nicolas Tourte

Marine Cuvelier



Lien entre chaque être, essentiel,
sensoriel, sensible, invisible,
intemporel, corporel, écho, éclore,
sonore, vivant, vent, vrai, insuffler,
rêve libre, un cri, une énergie,
de l'infiniment petit à l'infiniment
grand, le temps, inconstant, relatif,
instant, intense, lire entre les lignes,
renaître ensemble.

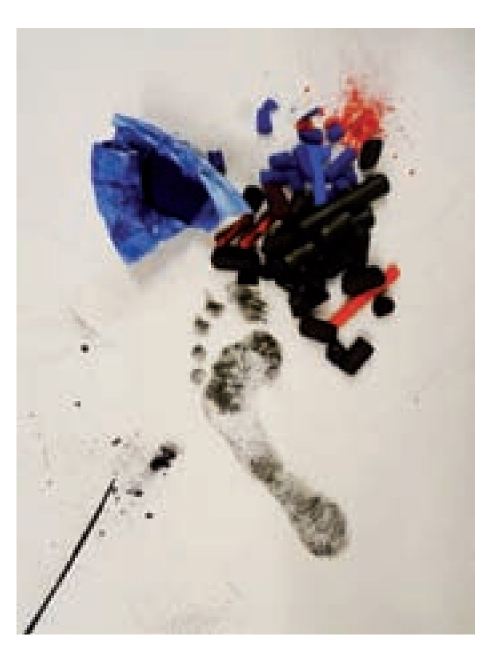
A connection between each being,
essential, sensory, sensitive, unseen,
timeless, fleshly, echo, emerging, ring
living, wind, genuine, breathing,
shifting shore, shout, energy,
from the infinitely small to
the infinitely large,
time, change, relativity,
intense, instant, reading between
lines,being reborn together.

www.transprojet.eu





« La musique me paraît essentielle car elle nous unit et nous réunit, elle entre en connexion et vibre à l'intérieur de toute matière extérieure et intérieure au corps. Pendant cette performance, nous cherchons une authenticité corporelle et acoustique. Nous esquissons l'instant ressenti, avec l'intensité de la vie, de manière pure et dénuée de toute narration .»

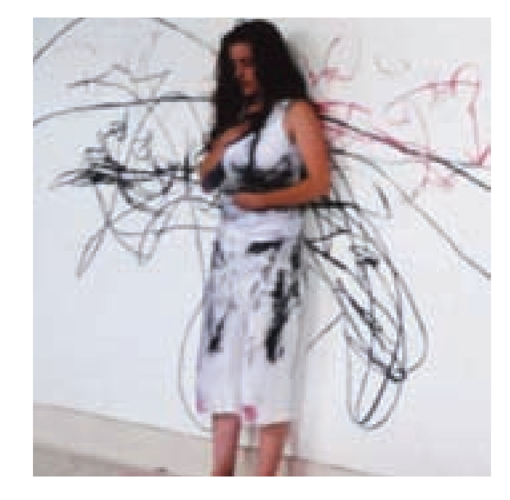


Artiste plasticienne ayant participé à diverses expositions en Belgique et en France, Marine Cuvelier vit et travaille à Tournai, elle enseigne le dessin, la couleur et la recherche graphique à l'Académie des Beaux-Arts.

Son travail est un laboratoire de recherche autour des relations possibles entre le son, l'image et le corps. Elle aborde cette thématique à travers divers modes d'expression et réalise des expérimentations sonores et visuelles qui mettent en jeu son propre corps.

Dans ses dessins grand format, elle cherche à donner une image du corps allant au-delà de la représentation de l'enveloppe corporelle. « *Lorsque je dessine, J'explore le voyage des émotions qui me traversent sur l'instant et tente de rendre visible l'énergie qui est en mouvement dans mon corps.* »

Pendant ses performances, Marine Cuvelier donne à la musique un rôle moteur et fondamental. « *Je transcris spontanément ma réception des sons et des énergies qui m'entourent et déploie de façon très dynamique des traits dessinés au fusain.* » Lors de sa dernière représentation, elle collabore avec Édouard Cuvelier (clarinette basse) et Laurent Rigaut (saxophone et accessoires sonores) qui créent l'univers acoustique nécessaire à son intervention. Ils interagissent dans une perspective complémentaire et fusionnelle où les musiciens vont jusqu'à être intégrés au dessin.



denis mahin

Projet Espace inter-iconique

Les gouttières ou inter-icônes sont des interstices à la fois physiques et virtuelles qui séparent les cases des planches de bande dessinée. L'inter-icône est un saut dans l'espace et dans le temps. Ce « blanc » influence le temps et le rythme de lecture d'une séquence. L'absence de narration dans l'image multiplie les possibilités d'interprétation. L'ensemble est un lieu commun, celui de toutes nos projections : un espace de pensées, de connexions plus ou moins « élastiques » qui varient selon les connaissances (culture) ou la manière d'appréhender le monde (sensibilité) de chaque individu. La plupart des images choisies sont le résultat d'un *net-zapping*, de liens hyper/images en liens hyper/images.



denis mahin, *X.*

Inter-Image Space Project

Gutters, or the intervals between images, are both physical and virtual gaps between the panels in a comic strip. The blank space between frames is a leap into space and time. It has an effect on the duration and the rhythm of one's reading of a sequence.
The absence of narration within the individual image increases the number of ways it can be interpreted.
The image-interval ensemble is a common locus, a location for all our projections—a space for thought, for more or less elastic connections that vary depending on the individual reader's knowledge (culture) and outlook on the world (sensitivity).
Most of the images we have chosen are the result of a "net-zapping" from hyper/image link to hyper/image link.

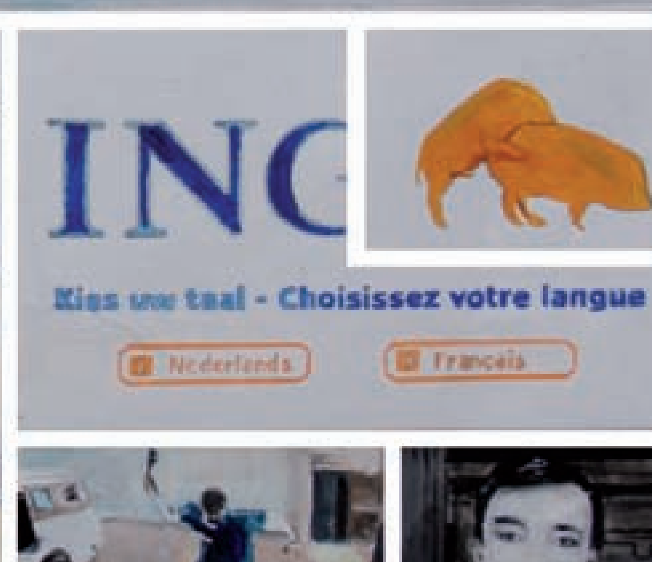


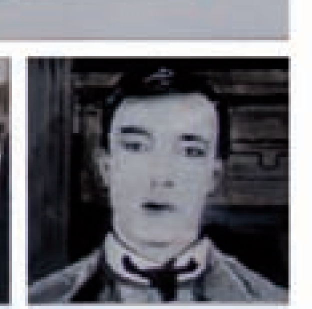
denis mahin, *Le rire.* Page de droite : *La bénédiction des cochons.*

Zolia - La Bénédiction des Cochons (avant)













Nicolas Tourte



Nicolas Tourte, *Making of (n°17),* 2010, 70 x 50 cm, tirage jet d'encre. Extrait d'une série réalisée lors de périodes de travail en atelier.

« Mon travail débute par l'analyse dilettante et étendue des terrains dans lesquels je circule. Lors de mes voyages, dans les forêts indiennes, malgaches, malaisiennes ou japonaises, autour de ma tasse de thé posée sur mon bureau à Lille, au-dessus du four micro-onde d'un ami où moisissent quelques fruits oubliés, entre les deux parties d'un gond de porte où la graisse suinte, je collecte des anecdotes, des images fixes et animées.

Une partie de ces représentations s'apparente à des notes impulsives, des idées que je m'empresse d'immortaliser pour passer à d'autres. Le reste sommeille, en attente, dans ce qui pourrait être un vivier, une banque de nourritures (ressources) visuelles qui portera ses dividendes dans l'inframince d'une rencontre fortuite.

J'en extrais des fragments, lesquels enrichissent un patchwork numérique déjà bien étoffé. Celui-ci m'aide à appréhender (les imaginaires contenus dans) les mondes auxquels je suis confronté. Il me permet de questionner un élément simple comme une cuillère : pourquoi cette forme plutôt qu'une autre, sa spécificité, son rôle…

Cette manière innocente et sérieuse de présenter les choses glisse souvent vers l'ironie. Je pense aux cycles des mécanismes invisibles qui régissent nos vies et cela me fait sourire tout en me remplissant d'effroi.

J'aime faire voir, révéler un détail devant lequel on passe et on repasse à l'habitude sans s'y retourner, lui conférer un nouveau statut, qui peut-être a déjà stimulé l'inconscient collectif. »

"I begin my work with a wide-ranging dilettante's analysis of the terrain in which I circulate. In the course of my travels, in forests in India, Madagascar, Malaysia or Japan, around a cup of tea on my desk in Lille, on the top of a friend's microwave oven where a few forgotten fruit are rotting, between the two components of a door hinge oozing grease, I collect anecdotes, still and motion images.

Partly, these representations can be compared to impulsive notes, ideas that I hasten to immortalise so as to be able to move on to other ideas. The rest of them lie dormant, in anticipation, in what might be described as a pool, a stock of visual nourishment (resources) that will bear fruit in the infra-thin of a chance encounter.

I extract fragments from it, which enrich an already substantial numerical patchwork. This helps me to apprehend (the imaginary spheres contained in) the worlds that confront me. And it allows me to question an element as simple as a spoon: why this form instead of that one, what is its specific nature and function, and so on?

This innocent yet serious manner of presenting things often slips into irony. I think of the cycles of the invisible mechanisms that govern our lives, and this makes me smile while simultaneously filling me with dread.

I enjoy showing things, revealing details that we are in the habit of passing by dozens of times without paying any attention to them, bestowing a new status on them, one that may already have given a stimulus to the collective unconscious."

www.nicolastourte.com

Manie-Gance, 2009, tirage jet d'encre, 70 x 100 cm



50° NORD REVUE D'ART CONTEMPORAIN #2
Revue annuelle / Annual journal

DIRECTEUR DE LA PUBLICATION / EDITOR
Yannick Courbès, Président du Réseau 50° nord

COORDINATION DE LA RÉDACTION / EDITORIAL COORDINATION
Maud Le Garzic Vieira Contim,
Coordinatrice du Réseau 50° nord

EDITORIAL DESIGN
Éric Rigollaud

COMITÉ DE RÉDACTION / EDITORIAL COMITTEE
Raphaëlle Baume (cent lieux d'art²)
Sophie Collette (Iselp)
Yannick Courbès (MUba Eugène Leroy)
Linda Djenadi (ESAD de Valenciennes et Bureau d'Art et de Recherche)
Catherine Henkinet (Iselp)
Maud Le Garzic Vieira Contim (50° nord)

DÉPÔT LÉGAL **octobre 2011**

IMPRESSION **DB Print Nord Sarl**
ISSN 2102-1309 / ISBN 978-2-9533930-2-6

PRIX DU NUMÉRO / ISSUE
12 € Europe – 15 € outside Europe (+4 € frais de port)

ÉDITÉ PAR / EDITED BY
50° nord Réseau d'art contemporain
du Nord-Pas de Calais et de l'eurorégion Nord
9 rue du Cirque BP 10103 59001 Lille cedex
Tel + 33 (0)6 89 27 38 44
maud.le-garzic@50degresnord.net
www.50degresnord.net

50° NORD EST SOUTENU PAR / 50° NORD IS SUPPORTED BY
Conseil Régional Nord-Pas de Calais
Conseil Général du Nord
Ministère de la Culture-DRAC Nord-Pas de Calais
Lille Métropole Communauté Urbaine
Eurométropole Lille-Kortrijk-Tournai

Couverture : David Marchandise, *13 DOORS*, ensemble de treize portes peintes, technique acrylique et huile, (13 x 201,5 cm x 83 cm), 2010, présenté lors de Art Contest à la Black Box Gallery, Bruxelles, 1er-15 septembre 2010.

CONTRIBUTEURS / CONTRIBUTORS

AUTEURS / AUTHORS
Raymond Balau, Stéphane Barthez, Sébastien Biset, Alice Cornier, Déborah Couette, Yannick Courbès, Laurent Courtens, Alexandrine Dhainaut, Dorothée Duvivier, Johan Grzelczyk, Alexandre Holin, Alice Laguarda, Maud Le Garzic Vieira Contim, Catherine Legallais, Céline Luchet, Ewa Maizoué, William Maufroy, Corinne Melin, Emmanuel Mir, Émilie Ovaere-Corthay, Alexandra Pigny, Manuel Reynaud, David Ritzinger, Katia Schneller, Roberta Trapani, Christophe Veys et Christophe Wlaeminck.

ARTISTES / ARTISTS
John Cornu – www.johncornu.com
Marine Cuvelier – www.transprojet.eu
Lucille Dautriche – http://roulecanard.over-blog.com
David De Beyter – www.daviddebeyter.com
Bruno Desplanques – http://brunodesplanques.over-blog.com
François Génot – www.francoisgenot.com
Anthelme Lee – www.anthelmelee.com
Gauthier Leroy – www.gauthier-leroy.com
François Lewyllie – http://francois-lewyllie.blogspot.com
http://f-lewyllie.e-monsite.com
denis mahin
David Marchandise – www.davidmarchandise.com
Philémon – www.societevolatile.eu
Alice Popieul – http://popieul.blogspot.com
Nicolas Tourte – www.nicolastourte.com

TRADUCTEURS / TRANSLATORS
Philippa Richmond
Michael Taylor

50° NORD REVUE D'ART CONTEMPORAIN – ISSN 2102-1309
0 _ Paru en 2009 (almanach 2008)
ISBN 978-2-9533930-0-2

#1 _ Paru en 2010 (almanach 2009)
ISBN 978-2-9533930-1-9

#2 _ Paru en 2011 (almanach 2010)
ISBN 978-2-9533930-2-6


ISBN 978-2-9533930-2-6
N° / ISSUE #2 – 12 €
9 782953 393026